

Grüner Wohnen

Pflanzenkulturen
um 1800 und um 1900

Herausgegeben
von Stefanie Freyer,
Christiane Holm und
Julia Schmidt-Funke



Wallstein

Grüner Wohnen
Pflanzenkulturen um 1800
und um 1900

SCHRIFTENREIHE DES ZENTRUMS
FÜR KLASSIKFORSCHUNG

Herausgegeben vom Vorstand

Band 8

Grüner Wohnen

Pflanzenkulturen um 1800
und um 1900

*Herausgegeben von
Stefanie Freyer, Christiane Holm
und Julia Schmidt-Funke*



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Forschungsverbundes »Marbach – Weimar – Wolfenbüttel«,
der vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördert wurde.

Redaktion: Alexandra Bauer

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-SA 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

© Autor*innen 2026

Publikation: Wallstein Verlag GmbH
Geiststraße 11, 37073 Göttingen

www.wallstein-verlag.de
info@wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Sabon
Umschlag: © SG-Image unter Verwendung einer Abbildung aus:
Encyclopaedia londinensis, 1811, [Art.] Horticulture, Plate IV

ISBN (Print) 978-3-8353-5790-7
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8118-6
DOI <https://doi.org/10.46500/83535790>

Inhalt

Vorwort	9
CHRISTIANE HOLM UND JULIA SCHMIDT-FUNKE	
Grüner Wohnen. Zur Einführung	11
STEFANIE FREYER	
Das Grüne Schloss. Wohnen mit Pflanzen im 16. Jahrhundert	49
ANNA ANANIEVA	
Der Jardin portatif. Modische Pflanzenmöbel und die Zimmergärtnerei seit 1750 . . .	59
ANDREAS PAHL	
Die Orangerie Belvedere. Vom Nutzhaus zum Schauhaus	79
JANA KITTELMANN	
Dekor und Wissen. Vegetabile Wandgestaltungen und Tapeten in der Zeit der Aufklärung	91
ANNE GREENWOOD MACKINNEY	
Goethes Herbarium. Wissenschaftlich-ästhetisches Pflanzenstudium am Frauenplan . .	117
SZILVIA GELLAI	
Botanik für Frauenzimmer und andere Zöglinge. Treibhäuser der Erziehung um 1800	125
CHRISTOPH NEINHUIS	
Ikonische Pflanzen. Die Pillnitzer Kamelie – Statt Wohnen mit Pflanzen ein Haus für eine Pflanze	163

MARCUS KÖHLER Der Wintergarten als Innenraumbegrünung. Ursprung eines russischen Bautyps und dessen Weiterentwicklung	171
PETRA LUTZ Goethes Zimmerpflanzen	191
JAN MENDE Zimmergärten. Grünzonen in den Interieurs von Klassizismus und Biedermeier	201
KATHARINA HOTTMANN UND ANDREA POLASCHEGG Blumen morden. Synästhetische Interventionen	237
FREDERIKE MIDDELHOFF Stubentannen. Politik und Poetik des Weihnachtsbaums in der Literatur der Romantik	249
JUDITH ELISABETH WEISS Heimische Flora – deutscher Stil. Vegetabile Bildvorlagen und Form um 1900	287
CHRISTIAN PÖNITZ Drei Schritte bis Arkadien. Die Wintergärten Großherzogin Maria Pawlownas und Großherzogin Sophies im Weimarer Residenzschloss	297
ISABEL KRANZ »Die singende Blume oder die Geheimnisse des Jugendstils«. Walter Benjamins Thesen zu Pflanzen im Interieur	321
ANNE SOPHIE OVERKAMP Grüne Bildung. Der Einsatz von Pflanzen in schulischen und sozialen Reformprojekten um 1900	329

SABINE WALTER

Grüner Wohnen im Haus Hohe Pappeln.

Natur und Stil bei Henry van de Velde 355

KATHARINA GÜNTHER

Gefühlt natürlich.

Die Topfpflanze als Motiv in der expressionistischen Malerei . . . 365

ANKE BLÜMM

Stahl, Glas und Kakteen.

Das moderne Interieur der Weimarer Republik 383

Abbildungsverzeichnis 393

Register 407

Vorwort

Die in Weimar im Themenjahr »Wohnen« im September 2023 für das Zentrum für Klassikforschung der Klassik Stiftung Weimar veranstaltete Tagung »Grüner Wohnen« ging den Praktiken und Denkfiguren von Zimmergärten und Glashäusern um 1800 und um 1900 nach, wofür die Klassiker- und Bauhaus-Stadt mit ihren Wohnhäusern und Sammlungen ideale Bedingungen bot. Wie schon die Veranstaltung greift die nun vorliegende Publikation ein breites Spektrum an Raumformaten und Genres auf, und auch die Gestaltung des Bandes orientiert sich am Programm der Tagung, indem sie den Wechsel von Vortrag und Objektintervention in die Buchform überführt. Auf wissenschaftliche Beiträge folgen pointierte Essays, deren intervenierender und öffnender Charakter mit einer vegetabilen Däumelhilfe am Seitenrand markiert ist und in den eingefügten Klapptafeln sinnfällig wird.

Das einheitliche Gestaltungskonzept gibt Raum für stilistische Individualität, auch in dem Punkt, wie die Genera sprachlich zum Ausdruck gebracht werden. Die Schreibweise der russischen Personen- und Ortsnamen folgt der Dudennorm; die Transliteration der Namen in den bibliografischen Angaben entspricht der Norm der Deutschen Bibliothek (DIN 1460). Auf die Erwähnung der Vatersnamen wurde durchgehend verzichtet. Die Bildnachweise finden sich am Ende des Buches und können in der digitalen Version zusätzlich über den Link am Beginn eines jeden Beitrags aufgerufen werden.

Wir danken allen, die zum Gelingen der Tagung beigetragen haben, und insbesondere den Kolleginnen und Kollegen der Klassik Stiftung Weimar, welche die Zugänge zu den Häusern und Objekten vorbereitet und begleitet haben. Unser Dank gilt zudem denjenigen, die mit Vorträgen, Moderationen und Diskussionsbeiträgen das gemeinsame Nachdenken vor Ort und während der Ausarbeitungen der Schriftform bereichert haben. Ein besonderer Dank richtet sich an das Redaktionsteam des Stabsreferats für Forschung der Klassik Stiftung Weimar, namentlich an die Lektorin Alexandra Bauer sowie an Florian Auerochs, Arian Bath, Anne Fuchs, Evelyn Höfer und Maximilian Schacht. Ebenso sei Markus Ciupke und dem Wallstein Verlag für die Entwicklung und Umsetzung des buchgestalterischen Konzepts gedankt.

Die Arbeit an der Tagung und Publikation hat unseren Blick auf das Innengrün nachhaltig verändert. Nun sind wir gespannt, wie sich das Forschungs- und Debattenfeld des grünen Wohnens weiterentwickelt.

*Stefanie Freyer, Christiane Holm
und Julia Schmidt-Funke
im September 2025*

CHRISTIANE HOLM UND JULIA SCHMIDT-FUNKE

Grüner Wohnen

Zur Einführung

Pflanzliche Einrichtungen im Zimmer, Wintergarten oder Treibhaus sind Naturkulturen und als solche durch die Aporien von dinglicher Verfügbarkeit und interaktiver Lebendigkeit geprägt. In ihrer eigentümlichen Agency, unhintergehbaren Affordanz und situierten Semantik formen Pflanzen das innenräumliche Habitat. Nicht nur um 1800 und um 1900 verschieben sich dabei die Praktiken und Diskurse. Auch die Gegenwart zeugt von den beständigen Aktualisierungen des pflanzlich-menschlichen Verhältnisses.

Indoor greenery, winter gardens and greenhouses are naturecultures situated at the intersections of materiality and life. Plants significantly shape the interior environments by both their agency and affordance and the symbolic meanings attributed to them. Practices and discourses related to this have undergone remarkable shifts, not only during the periods around 1800 and 1900, but also today, as the relationship between humans and plants continues to evolve.

Die Interieurs des klassischen und modernen Weimars werden nicht zuletzt dank ihrer medialen Präsenz als mustergültig für schönes Wohnen verstanden. Ausgeblendet wird dabei ihre – alles andere als nebensächliche – pflanzliche Einrichtung, die in Weimar wie auch in anderen historischen und musealen Kontexten selten tradiert, geschweige denn erforscht ist. Diesem Desiderat begegnet der vorliegende Band und macht sich dabei die herausragende textliche, bildliche und dingliche Überlieferung Weimars als eines Fallbeispiels zunutze, das es mit vergleichenden und kontextualisierenden Studien zu flankieren gilt. Unter dem als Indikativ verstandenen Titel »Grüner Wohnen« wird die historische Entwicklung begrünter Innenräume verfolgt, wobei die für das klassische und moderne Weimar maßgeblichen Jahrhundertwenden um 1800 und 1900 als Fluchtpunkte einer längeren, bis in die Gegenwart nachzuzeichnenden Geschichte des pflanzlich-menschlichen Zusammenwohnens dienen. Als Imperativ gelesen, beinhaltet der Appell »Grüner Wohnen!« zugleich die Aufforderung zu einer Verhaltensänderung: Grüner zu wohnen ist heute nicht nur ein Einrichtungstrend, sondern eine Forderung, die ihre Vehemenz aus der existenziellen Bedrohung des Anthropozäns bezieht. Das in Reaktion auf die planetare Krise entworfene Konzept einer speziesüber-

greifenden Gefährtschaft mit seinen epistemischen Konsequenzen dient uns als Denkanstoß und bildet deshalb einen weiteren Referenzpunkt des vorliegenden Buchs.

Der Slogan »Grüner Wohnen« hat, wie ein Blick in Wohnmagazine, Einrichtungsratgeber und Lifestylefeeds zeigt, schon seit einigen Jahren Konjunktur.¹ Verbunden mit der Aufforderung beziehungsweise dem Versprechen, grüner zu wohnen, werden nicht nur ganz grundsätzliche Fragen aufgeworfen: »Was bringt Menschen dazu, sich ein Stück Natur von draußen nach drinnen zu holen? Und welche Vorteile bietet eine Zimmerpflanze?«² Auch die sich wandelnde Bewertung des Innengrüns wird angesprochen: »Es ist noch gar nicht so lange her, da waren Zimmerpflanzen nur etwas für Traditionalisten oder noch schlimmer: für Spießler.«³ Bei den seit einigen Jahren zum Trend ausgerufenen Urban Jungles handelt es sich allerdings nicht bloß um ein Lifestylephänomen, wie die damit verbundene Social-Media-Szene der Plantfluencer zeigt,⁴ sondern um eine den Innenraum fokussierende und damit freilich höchst ambivalente Reflexionsform in Zeiten zunehmend prekären Außengrüns. Vielfach tendiert »grünes Wohnglück«⁵ zu eskapistischer Negation, zum grünen Cocooning, während gleichzeitig unter derselben griffigen Formel »Grüner Wohnen« die drängenden Probleme einer ökologischen, nachhaltigen und klimagerechten Architektur und Urbanistik verhandelt werden.⁶

Ebenso wie Plantfluencer und Einrichtungsratgeber hat der deutsche Ausstellungsbetrieb die Pflanzen entdeckt. Während sich die 2018 eröff-

- 1 Vgl. Marie-Pierre Dubois Petroff: *Lieblingsgartenhäuser. Grüner wohnen* 2.0. Stuttgart 2016; Ulrike Herzog: *Grüner Wohnen. Einrichten und dekorieren mit Pflanzen*. München 2017.
- 2 Nicole Kleinhammer, Sebastian Kadas (Hg.): *Wohnen mit Pflanzen. Ein kompletter Guide für den Kauf, die Dekoration und die Pflege von Zimmerpflanzen*. Essen 2023, S. 8.
- 3 Ulrike Herzog: *Grüner Wohnen* (Anm. 1), S. 7.
- 4 Exemplarisch genannt seien die Plantfluencer Jamie Song aus London (@jamies_jungle) und Summer Rayne Oakes aus New York (@homesteadbrooklyn; YouTube-Channel *Houseplant Masterclass*).
- 5 Bärbel Oftrind: *Grüner Wohnen. Pflanze dir dein grünes Wohnglück*. Kempen 2022.
- 6 Vgl. beispielsweise die Sektion »Grüner Wohnen« in der Ausstellung »Grundwasser lebt: Ein verborgener Kosmos« im Landesmuseum Hannover, 21.3.–14.9.2025. Zum Konzept der Schwammstadt vgl. Harald R. Stühlinger: [Art.] *Stadt*. In: Isabel Kranz, Joela Jacobs (Hg.): *Pflanzen. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Erscheint 2026.

nete Berliner Schau »Geliebt – Gegossen – Vergessen« sowie die 2019 in Nymphenburg präsentierte Ausstellung »Als die Tropen unsere Wohnzimmer eroberten« dem Phänomen der Zimmerpflanze zuwandten, vermaß das Dresdner Hygiene-Museum 2019 das Verhältnis »Von Pflanzen und Menschen«. ⁷ Das Museum Ludwig zeigte 2022/23 die »Grüne Moderne. Die neue Sicht auf Pflanzen« und verzichtete zugunsten der Nachhaltigkeit auf einen gedruckten Katalog. ⁸ Kurz danach waren in Dortmund und München »Flowers! Blumen in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts« beziehungsweise »Flowers Forever« zu sehen, und zuletzt zeigte die Stiftung Kunst und Natur im Sinclair-Haus in Bad Homburg »Unter Pflanzen«. ⁹ Die Münchner Ausstellung, die nach eigenem Bekunden eine Kulturgeschichte der Blume von der Antike bis in die Gegenwart präsentierte, ist ein gutes Beispiel dafür, wie das Thema in neuer Weise gerahmt wird. Denn an sich ist es nicht neu, sich mit Blumen oder Pflanzen in der Kunst oder mit Gartenkultur zu beschäftigen. Aber dass dafür der Dialog mit Vertreter:innen der Botanik und Wissenschaftsgeschichte gesucht und eine Einbeziehung ökologischer und umweltpolitischer Fragen vorgenommen wird, wie im einleitenden Interview zum Münchner Ausstellungsband geschehen, ist eine neuere Entwicklung.

Seit einigen Jahren nun ist die Beschäftigung mit Pflanzen auch ein deutlich wahrzunehmender Schwerpunkt sozial- und geisteswissenschaftlicher Forschung. Das Themenfeld ist bereits so weit etabliert, dass es

- 7 Kathrin Grotz, Patricia Rahemipour (Hg.): *Geliebt – Gegossen – Vergessen. Phänomen Zimmerpflanze*. Berlin 2019 (Katalog zur Ausstellung im Botanischen Garten und Botanischen Museum Berlin, 7.12.2018–2.6.2019); Andreas Gröger (Hg.): *Als die Tropen unsere Wohnzimmer eroberten. Kleine Geschichte der Zimmerpflanzen*. München 2019 (Begleitpublikation zur Ausstellung im Botanischen Garten München-Nymphenburg, 27.7.–3.9.2019); Kathrin Meyer, Judith Elisabeth Weiss (Hg.): *Von Pflanzen und Menschen. Leben auf dem grünen Planeten*. Göttingen 2019 (Katalog zur Ausstellung im Deutschen Hygiene-Museum Dresden, 19.4.2019–19.4.2020).
- 8 *Grüne Moderne. Die neue Sicht auf Pflanzen*, Museum Ludwig, Köln, 17.9.2022–22.1.2023, URL: <https://www.gruene-moderne.de> (9. September 2025).
- 9 Regina Selter, Stefanie Weißhorn-Ponert (Hg.): *Flowers! Blumen in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*. München 2022 (Katalog zur Ausstellung im Museum Ostwall im Dortmunder U, 20.3.–25.9.2022); Roger Diederer, Franziska Stöhr (Hg.): *Flowers Forever. Blumen in Kunst und Kultur*. München 2023 (Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle München, 3.2.–27.8.2023); Kathrin Meyer, Yvonne Volkart (Hg.): *Unter Pflanzen*. Bad Homburg 2025 (Magazin zur Ausstellung im Museum Sinclair-Haus, 16.3.–17.8.2025).

über einen eigenen Namen verfügt – (*Critical Plant Studies* oder auch (in Analogie zu den schon länger etablierten *Human-Animal-Studies*) *Human-Plant-Studies* – und dass es Buchreihen und Einführungsbücher hervorgebracht hat, einschließlich einer sechsbändigen *Cultural History of Plants*.¹⁰ Angekommen sind die *Plant Studies* inzwischen auch im deutschsprachigen Raum und hier vor allem in den Literatur- und Kulturwissenschaften, woraus bereits das erste Handbuch hervorgegangen ist.¹¹ Greifbar wird eine perspektivische Verschiebung: Pflanzen werden in vielen Bereichen stärker berücksichtigt als bisher. Ihre Existenz wird nicht länger als selbstverständlich vorausgesetzt, ihre zentrale Rolle für das planetare Leben wird hervorgehoben,¹² so etwa von Emanuele Coccia: »Sie formen alles, was sie berühren, in Leben um, sie machen Materie, Luft, Sonnenlicht zu dem, was für die übrigen Lebewesen Wohnraum, ja Welt wird.«¹³ Die von den *Plant Studies* konstatierte und kritisierte Unsichtbarkeit der Pflanzen scheint sich damit zu verlieren. Pflanzen werden als zu schätzende und zu schützende Lebewesen in einer gemeinsamen Mitwelt behandelt, und die Beschäftigung mit ihren Fähigkeiten – von der Fotosynthese bis zur Pflanzenkommunikation¹⁴ – führt dazu, sie in die Nähe von Menschen und Tieren zu rücken.¹⁵

10 Vgl. die bereits seit 2013 von Michael Marder bei Brill herausgegebene Reihe »Critical Plant Studies. Philosophy, Literature, Culture«, in der bislang zehn Bände erschienen sind, sowie Annette Giesecke, David Mabberley (Hg.): *A Cultural History of Plants*. 6 Bde. London 2022.

11 Vgl. u.a. Urte Stobbe: *Plant studies. Pflanzen kulturwissenschaftlich erforschen – Grundlagen, Tendenzen, Perspektiven*. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 4 (2019), H. 1, S. 91–106, URL: <https://doi.org/10.2478/kwg-2019-0009> (9. September 2025); dies., Anke Kramer, Berbeli Wanning (Hg.): *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Plant Studies – Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*. Berlin u.a. 2022; Isabel Kranz, Joela Jacobs (Hg.): *Pflanzen* (Anm. 6).

12 Vgl. bspw. die Grafik *Planet der Anderen* in Katrin Meyer, Judith Elisabeth Weiss (Hg.): *Von Pflanzen und Menschen* (Anm. 7), S. 9.

13 Emanuele Coccia: *Die Wurzeln der Welt. Eine Philosophie der Pflanzen*. München 2018 [OA 2016], S. 20.

14 Vgl. bspw. Itzhak Khait, Ohad Lewin-Epstein, Raz Sharon u.a.: *Sounds emitted by plants under stress are airborne and informative*. In: *Cell* 186 (2023), H. 7, S. 1328–1336, URL: <https://doi.org/10.1016/j.cell.2023.03.009> (15. September 2025).

15 Für den deutschsprachigen Raum zeigt dies bspw. der Erfolg von Peter Wohlleben: *Das geheime Leben der Bäume. Was sie fühlen, wie sie kommunizieren – die Entdeckung einer verborgenen Welt*. München 2015.

Perspektivverschiebung im Anthropozän

All dies passiert natürlich nicht zufällig gerade jetzt. Zu Recht konstatiert Urte Stobbe, dass die Hinwendung zu den Pflanzen ursächlich mit der Zerstörung der Phytosphäre zusammenhängt: »Der systematischen Vernichtung steht eine gesteigerte kulturelle Auratisierung gegenüber.«¹⁶ Dies gehört wiederum in den größeren Rahmen einer Neubestimmung des Mensch-Natur-Verhältnisses, die unter dem Eindruck der massiven anthropogenen Veränderungen des Planeten erfolgt. Sie ist Teil der Debatten über planetaren Wandel und humane Verantwortung, die unter dem Begriff des Anthropozäns geführt werden.¹⁷ Entwickelt wurde das Konzept in den Geowissenschaften, die sich vor die Herausforderung gestellt sahen, den bislang in erdgeschichtlicher Hinsicht als irrelevant betrachteten Faktor Mensch zu berücksichtigen. Für die Geisteswissenschaften ergibt sich aus dem Anthropozän hingegen die genau umgekehrte Problemstellung, denn es ruft dazu auf, den geisteswissenschaftlichen Anthropozentrismus infrage zu stellen. Im Vorwort des dem Anthropozän gewidmeten Hefts der französischen Zeitschrift *Annales. Histoire, Sciences Sociales* von 2017 ist deshalb zu Recht von einer zweifachen Krise die Rede: einer Krise des Klimas und einer Krise der Episteme. Das Anthropozän stelle Paradigmen der Geistes- und Sozialwissenschaften infrage, »tels que les grands partages entre nature et société, entre nature et modernité, ou entre naturalisme et constructivisme«.¹⁸

Zutreffend hat die Literaturwissenschaftlerin Gabriele Dürbeck vom Anthropozän als geistes- und kulturwissenschaftlichem Reflexionsbegriff gesprochen.¹⁹ Tatsächlich verbindet sich damit eine weitreichende Revision des Mensch-, Natur- und Wissenschaftsverständnisses. Tief im europäischen Denken verwurzelte Vorstellungen werden hinterfragt: Kritisiert wird die Natur-Kultur-Dichotomie, die Hierarchisierung von Lebewesen mit dem Menschen an der Spitze sowie die Vorstellung menschlicher Na-

16 Urte Stobbe: *Plant studies* (Anm. 11), S. 92.

17 Für eine geistes- und kulturwissenschaftliche Einführung vgl. Eva Horn, Hannes Bergthaller: *Anthropozän. Zur Einführung*, Hamburg 2019. Eine Einführung aus umweltwissenschaftlicher Sicht bietet Erle C. Ellis: *Anthropozän. Das Zeitalter des Menschen – eine Einführung*, München 2020 [OA 2018].

18 Editorial. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 72 (2017), S. 263–265, hier S. 265.

19 Vgl. Gabriele Dürbeck: *Das Anthropozän in geistes- und kulturwissenschaftlicher Perspektive*. In: Gabriele Dürbeck, Urte Stobbe (Hg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*, Köln 2015, S. 107–120, hier S. 113.

turbewehrung. Dies muss sich, so wird unter dem Eindruck des Anthropozäns vehementer als je zuvor vom Neuen Materialismus und dem sogenannten Posthumanismus gefordert, zugunsten einer Relativierung menschlicher Handlungsmacht ändern. Man müsse lernen, auf eine völlig neue Art und Weise zu denken und zu sprechen, den Begriff der Natur am besten gleich *ad acta* legen und die eigene, westliche Grundeinstellung hinter sich lassen.²⁰ Es gelte, den Planeten nicht länger als Umwelt zu behandeln, sondern als Mitwelt zu entdecken und andere Lebewesen als »companion species« zu begreifen.²¹ Dem anthropozentrischen Anthropozän stellt Donna Haraway deshalb die Utopie eines symbiotischen Chthuluzäns gegenüber und diskutiert unter dem Begriff der »Naturkulturen« die Vermischungen von Gemachtem und Gewordenem, von Lebewesen, Artefakten und Biofakten.²²

Diese Debatten sind in mehrfacher Hinsicht für unser Thema relevant. Erstens unterstreichen sie ganz grundsätzlich unseren Anspruch, mit einer Geschichte des Grüneren Wohnens kein verschrobene und im Übrigen ziemlich weiblich besetztes Liebhaberthema aufzugreifen, sondern die hochaktuellen Fragen von Mensch, Mitwelt und Gefährtenerschaft anhand eines klar umgrenzten Themas operationalisierbar zu machen. Der begrünte Innenraum bietet dafür eine geradezu ideale Laborsituation. Während die bisherige kulturwissenschaftliche Wohnforschung letztlich auf die sich im Wohnen artikulierenden zwischenmenschlichen Beziehungen beziehungsweise sozialen Positionierungen zielt, lassen sich mit unserer Verbindung von Wohn- und Pflanzenforschung auch Fragen nach dem Mensch-Natur-Verhältnis stellen.

Zweitens ist der Verweis auf das Anthropozän und den Posthumanismus relevant, um die von der jüngeren kulturwissenschaftlichen Forschung betonte Agency der Pflanzen als epistemologische Neuorientie-

20 Vgl. u. a. Philippe Descola: *Jenseits von Natur und Kultur*. Berlin 2011 [OA 2005]; Bruno Latour: *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Berlin 2017 [OA 2015].

21 Vgl. Donna Haraway: *Das Manifest für Gefährten. Wenn Spezies sich begegnen – Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit*. Berlin 2016 [OA 2004].

22 Vgl. Donna Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt a. M. 2018 [OA 2016]; dies.: *Das Manifest für Gefährten* (Anm. 21), S. 7–31. Vgl. dazu Karin Harrasser: *Donna Haraway: Naturkulturen und die Faktizität der Figuration*. In: Stephan Möbius, Dirk Quadflieg (Hg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. 2., erw. u. aktual. Aufl. Wiesbaden 2011, S. 580–594.

rung zu begreifen. Sie ist keine Spinnerei, sondern eine – oftmals provokante – Perspektivverschiebung. Nicht-menschliche Handlungsmacht ist allerdings keine völlig neue Idee, sondern lässt sich auch und gerade als Denkfigur früherer Jahrhunderte greifen. Welche Verbindungen zwischen heutigen und früheren Konzepten pflanzlicher Agency bestehen und mit welchen Praktiken diese jeweils verbunden waren, lässt sich mithin als eine zentrale Frage historisch-kulturwissenschaftlicher Forschung festhalten.

Drittens lenkt das Anthropozän den Blick in besonderem Maß auf historischen Wandel und fordert dazu auf, über die Synchronität beziehungsweise Asynchronität sowie über die Interdependenzen historischer Entwicklungen nachzudenken. Wenngleich inzwischen mehrheitlich die 1950er Jahre als Beginn des Anthropozäns angenommen werden, wurde auch ein Beginn im 18. Jahrhundert beziehungsweise in der Aufklärung erwogen.²³ Dies bleibt aus verschiedenen Gründen diskutabel, macht aber deutlich, dass das Anthropozän oft mit Modernisierungserzählungen – wenn auch negativ gewendeten – verbunden bleibt und die Diskussion von Ursprüngen und Pfadabhängigkeiten großes Gewicht hat. Wie verhalten sich unsere Befunde dazu? Sind Pflanzen im Wohnraum ein Signum der Moderne? Sind sie Anzeichen einer sich zuspitzenden Dichotomisierung von Natur und Kultur oder – wie es Sophie Ruppel in ihrer grundlegenden Studie zur Botanophilie um 1800 diskutiert²⁴ – eher ein Beweis für das Fortbestehen ganzheitlicher Konzepte?

Zum Vierten schließlich ist die Verknüpfung mit der Anthropozän-debatte hilfreich, um an das möglicherweise allzu behagliche Thema »Grüner Wohnen« auch unbequeme Fragen zu stellen, beispielsweise die nach globaler Ausbeutung und ökologischen Folgen. Denn die im Folgenden zu untersuchenden Pflanzen des begrünten Wohnraums beziehungsweise bewohnten Grünraums waren auch jenseits fiktiver Horrorszena-

23 Vgl. Will Steffen, Jacques Grinevald, Paul Crutzen u.a.: The Anthropocene: Conceptual and Historical Perspectives. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society A* 369 (2011), S. 842–867, hier S. 849; Alan Mikhail: Enlightenment Anthropocene. In: *Eighteenth-Century Studies* 49 (2016), S. 211–231.

24 Sophie Ruppel: *Botanophilie. Mensch und Pflanze in der aufklärerisch-bürgerlichen Gesellschaft um 1800*. Köln 2019. Vgl. auch dies.: *Houseplants and the Invention of Indoor Gardening*. In: Joachim Eibach, Margareth Lanzinger (Hg.): *The Routledge History of the Domestic Sphere in Europe 16th to 19th Century*. Milton Park 2020, S. 509–523; dies.: *Haus- und Zimmergarten*. In: Isabel Kranz, Joela Jacobs (Hg.): *Pflanzen* (Anm. 6).

rien, wie sie in Literatur, Musik und Film entstanden, alles andere als unschuldig – zumindest in dem Sinn, dass ihre Existenz in europäischen Wohnstuben eine Reihe von Voraussetzungen hatte, die heute problematisiert werden müssen. Bevor tropisches Grün im Innenraum wuchs, hatte eine koloniale Botanik die Gewächse erkundet, hatte unternehmerisches Kalkül sie nach Europa gebracht.²⁵ Dort war ihre Kultivierung vielfach nur mithilfe künstlich erzeugter Wärme möglich, die seit dem 19. Jahrhundert zunehmend aus fossilen Brennstoffen stammte.²⁶ Gewächshaus- und Heizungsbau gingen Hand in Hand, und gedeihliche Zimmertemperaturen beruhten auf dem Verfeuern von Holz, Torf, Kohle oder Öl. Neben Wärme wurden Substrat und Dünger benötigt, was nicht nur gärtnerische Erfahrung voraussetzte, sondern auch die Nutzung entsprechender Ressourcen. Auch für Zimmerpflanzen wurde der im 19. Jahrhundert massenhaft importierte Guano benutzt; ebenso war es bereits üblich, dem Substrat Torf beizumischen.²⁷

Heute müssen Kunstdünger- und Torfnutzung neben dem Einsatz von Pestiziden und Fungiziden als ökologische Folgen zeitigende Methoden einer industrialisierten Zimmerpflanzenkultur kritisch gesehen werden.²⁸

- 25 Zu den frühnezeitlichen Anfängen dieser Entwicklung vgl. Londa Schiebinger, Claudia Swan (Hg.): *Colonial Botany. Science, Commerce, and Politics in the Early Modern World*. Philadelphia/PA 2005.
- 26 Zur Kohlenutzung seit der Frühen Neuzeit vgl. aus stoffgeschichtlicher Perspektive Helge Wendt: *Kohlezeit. Eine Global- und Wissensgeschichte (1500–1800)*. Frankfurt a.M. 2022; Nora Thorade: *Das Schwarze Gold. Eine Stoffgeschichte der Steinkohle im 19. Jahrhundert*. Paderborn 2020.
- 27 Der Einsatz lässt sich bereits in der frühen Stubengartenliteratur sowie später in Gartenzeitschriften nachweisen. Vgl. bspw. 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*. 3., umgearb. u. verb. Aufl. Weimar 1808 [EA 1801], S. 8 (Torf); Rabe von Randow: *Nützlicher Rathgeber für Stubengärtner, bey Auswahl der schönsten Gewächse und deren zweckmäßigster Behandlung, größtentheils nach eigenen Erfahrungen bearbeitet*. Leipzig 1828, S. 14 (Torf); [Anon.]: *Reisenotizen, gesammelt auf der Reise von Zürich nach Petersburg*. In: *Gartenflora* 5 (1856), S. 66–82, hier S. 75 (Guano), S. 77 (Torf). Wir danken Anne-Sophie Overkamp für den Hinweis auf die Gartenzeitschriften. Zum globalisierten Guanohandel des 19. Jahrhunderts vgl. Gregory T. Cushman: *Guano and the Opening of the Pacific World. A Global Ecological History*. Cambridge 2013.
- 28 Vgl. u. a. Bundesministerium für Ernährung und Landwirtschaft (Hg.): *Torffrei gärtnern, Klima schützen. Die Torfminderungsstrategie des BMEL*. Berlin 2022.

Selbiges gilt für die globalisierten Produktionsbedingungen, die vielfach auf der Ausbeutung von Arbeitskräften und natürlichen Ressourcen beruhen. In der Anthropozänedebatte ist auf solche Zusammenhänge mit dem Begriff des Kapitalozäns hingewiesen worden.²⁹ Brennspiegelartig machen Pflanzen in Zimmern, Wintergärten und Glashäusern die Problematik sichtbar: Die Bedingung ihrer Möglichkeit ist ihr kolonialer Ursprung, ein gesteigerter Energieverbrauch und die Ausplünderung des globalen Südens. Heutige Plantfluencer gehen damit durchaus selbstkritisch um und achten auf eine nachhaltige Zimmergärtnerei, indem sie auf fair gehandelte Pflanzen und energiesparende Techniken setzen. Dabei soll die begrünte Wohnung den Kontakt zur Pflanzenwelt und somit das ökologische Bewusstsein stärken.³⁰ Gleichwohl können sie sich dem Paradox nicht entziehen, dass sie den grünen Innenraum unter den Bedingungen des Anthropozäns gestalten. Außerhalb der eigenen vier Wände dominieren heute vielerorts versiegelte Flächen, während es in den tendenziell immer großflächiger konzipierten Wohnräumen mithilfe von Licht und Wärme umso grüner wird.

Stubengärten und Glashäuser als Naturkulturen

Betrachtet man interieurisierte Pflanzen als Symptom des Anthropozäns beziehungsweise Kapitalozäns, dann stellen sie die Dichotomie von Natur und Kultur auch heuristisch infrage. Zimmer- und Glashauspflanzenkulturen lassen sich präziser mit dem von Donna Haraway vorgeschlagenen Begriff der »Naturkulturen« beschreiben, weil hier unter technisch hochgerüsteten und ökonomisch organisierten Bedingungen Pflanzen und Menschen Wohn- beziehungsweise Lebensgemeinschaften eingehen. Sie

29 Vgl. Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz: *The Shock of the Anthropocene. The Earth, History and Us*. London, New York 2017, S. 222–252; Jason Moore (Hg.): *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland/CA 2016.

30 Summer Rayne Oakes, die im ersten Themenheft *Wohnen mit Pflanzen* der Reihe *Kronendach* porträtiert wird, hält über 1000 Pflanzen in ihrer Wohnung in Brooklyn. Ihr Anliegen steht ganz im Zeichen des Anthropozäns, nämlich »Menschen zu helfen, sich wieder mit der Natur zu verbinden, ein bewussteres Leben zu entwickeln und nachhaltigere Systeme zu entwickeln. [...] Ich sage immer, die Pflege meiner Pflanzen ist wie eine bewegte Meditation«. Summer Rayne Oakes macht die Welt zu einem besseren Ort. In: *Kronendach* 1 (2021), S. 30–37, hier S. 31.

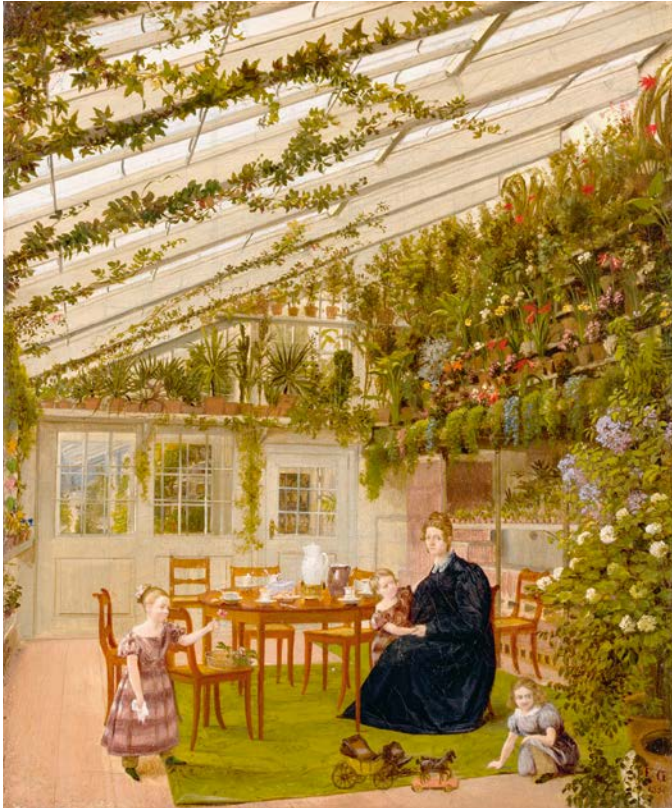


Abb. 1 a: Eduard Gaertner: *Die Familie Westphal im Wintergarten*, 1836

bilden eine eigentümliche, menschlich-pflanzliche »Arten-Assemblage«. ³¹ Diese innenräumliche Symbiose ist zutreffend weder als Ökosystem noch als Labor, weder als Biosphäre noch als Technosphäre zu beschreiben, sondern als ein fragiles, ›naturkultürliches‹ Arrangement, das technischen, kommerziellen und biologischen Einflüssen unterworfen ist. In dem sich in dieser Konstellation Natürliches und Kultürliches sowie Menschliches und Nicht-Menschliches vermischen, verschwimmen vermeintlich selbstverständliche Subjekt-Objekt-Positionen. Das ist auf der Folie zweier Pflanzenräume evident, deren kulturelle Imagination in be-

31 Donna Haraway: *Unruhig bleiben* (Anm. 22), S. 137.



Abb. 1 b: Palmenhalle im Frankfurter Palmengarten, nach 1850

sonderer Weise durch eine dichotome Vorstellung strukturiert ist: Der sich selbst überlassene Urwald wird häufig als Beispiel für ›wilde‹ Natur herangezogen, in der der Mensch ein Fremdkörper bleiben muss beziehungsweise soll, eine gleichermaßen faszinierende wie bedrohliche Zone als Gegenraum zur menschlichen Kultur. Der Garten hingegen dient als Beispiel für kultivierte Natur, die sich, sobald der gärtnernde Mensch seine Arbeit unterbricht, den Kulturraum wildwüchsig zurückerobert.

Indem sich das Handlungsfeld vom Draußen ins Drinnen verlagert, besteht bei der Zimmerpflanze eine andere Raumlogik, denn unter den Bedingungen des Interieurs können Pflanzen grundsätzlich nur durch regelmäßigen menschlichen Kontakt überleben. Dabei unterscheiden sich die im Haus angesiedelten Exemplare existenziell von den Artgenossen im Außenraum: Damit sie überhaupt zwischen Wänden und Fenstern beheizter Zimmer leben können, wurden sie ursprünglich zumeist aus mediterranen, tropischen oder subtropischen Vegetationszonen entnom-

men und in das menschliche Habitat transferiert, unter dessen Licht-, Luft- und Bodenverhältnissen sie einem anderen Biorhythmus folgen. Die solcherart umgetakteten und dislozierten Pflanzen werden zu Mitbewohnerinnen, die durch ihre Anwesenheit nicht nur eine Veränderung von Wohnungseinrichtungen und Wohnpraktiken bewirken, sondern das innenräumliche Habitat aufgrund ihrer biochemischen Fähigkeit zur Photosynthese und der von ihnen mitgeführten Kleinstlebewesen auch aktiv umgestalten. Schon die frühe Stubengartenliteratur aus der Zeit um 1800 beschreibt die ersten Generationen der Zimmerpflanzen als quasis menschliche Subjekte, häufig als Familienmitglieder oder Adoptivkinder.³² Heute wird diese Vorstellung von interieurisierten Pflanzen als »companion species« von den Plantfluencern unter gänzlich anderen Vorzeichen in ähnlicher Weise formuliert, wenn sie sich in Hashtags wie #plantparents im einvernehmlichen Zusammenleben mit ihren Schützlingen präsentieren. Wie schon die botanisch versierten Pflanzenliebhaber:innen um 1800 bilden auch sie eine kenntnisreiche Community, in der sie bilderreich nicht nur über gärtnerische Erfolge berichten, sondern auch über Krankheitsfälle beraten und den Tausch realer Pflanzen organisieren.

Aufschlussreich sind Zusammenschau und Gegenüberstellung solcher häuslichen Wohngemeinschaften mit dem Glashaus als einer Maximalvorstellung technischer Ermächtigung pflanzlichen Lebens. Im Unterschied zum verglasten Anbau des Wintergartens, der den menschlichen Wohnraum in einer für Pflanzen optimierten Form erweitert (vgl. Abb. 1 a, 4 a und b), simuliert das Treibhaus geschlossene Ökosysteme,³³ in denen der Mensch nicht wohnen kann. Während die Stubenpflanze dauerhaft in den beheizten Wohnraum aufgenommen wird, kann der Mensch im gläsernen Wohnhaus der Pflanzen nur temporär zu Gast sein; er bleibt ein Fremdkörper in der von ihm geschaffenen Grünzone.

Die Hybridisierung der Subjekt-Objekt-Verhältnisse entsteht nicht allein durch die Überschneidungen und Durchkreuzungen von Innen- und Außenraum, von menschlichem und pflanzlichem Habitat, von Stube und Glashaus, sondern auch durch die pflanzenbiologische Dynamik, den Lebenszyklus und die Reproduktionsfähigkeit von Pflanzen.

32 Vgl. Sophie Ruppel: *Botanophilie* (Anm. 24), S. 443–448; Christiane Holm: *Brautmyrten. Topfpflanzen bei Büchner und Brentano*. In: Roland Borgards, Frederike Middelhoff, Esther Köhring (Hg.): *Büchners Pflanzen*. Berlin, Boston 2024, S. 89–114, hier S. 101.

33 Vgl. Stefan Rieger: *Treibhaus*. In: Ders., Benjamin Bühler (Hg.): *Kultur. Ein Machinarium des Wissens*. Berlin 2014, S. 232–246, hier S. 233.

Aufgrund ihrer Veränderlichkeit ist die Lebendpflanze als Einrichtungsgegenstand nur bedingt kalkulierbar. Wenn sie im Interieur nicht (mehr) den gewünschten Effekt bringt, tritt womöglich ein anderes Stück »Grünzeug« an ihre Stelle – die Pflanze wird zum schnelllebigen Konsum- und Wegwerfartikel.³⁴ Die Eigenschaft der Veränderlichkeit kann aber auch zu dauerhaftem Erhalt führen, indem eine Pflanze beschnitten, verjüngt, geteilt und vermehrt und als Ableger oder Steckling weitergegeben wird. Ursprung und Herkunft können dabei tradiert und mit Bedeutung aufgeladen werden, wie etwa im Fall der Myrtenpflanzen, die aus Stecklingen des Brautkranzes als Sinnbild der jeweils geschlossenen Ehe ein Leben lang gehegt und idealerweise vererbt werden. Der Myrtenbaum der preußischen Königin Luise bezeugt eine solche zimmergärtnerische Erfolgsgeschichte.³⁵ Als botanisches Ausstellungsstück wiederum entziehen sich Pflanzen zumeist der musealisierten Stillstellung ebenso wie den Kategorien von Original und Kopie.³⁶ Als Exponate, die eine Spezies repräsentieren, werden sie ständig verändert oder gegebenenfalls durch ein anderes Exemplar derselben Art ersetzt. Nur einige wenige Pflanzen werden dauerhaft als Individuen und »Originale« gepflegt und um ihrer selbst willen als »ikonische Pflanzen« (→ Neinhuis) erhalten. Ein eindrückliches Beispiel ist die etwa 250-jährige Pillnitzer Kamelie, die bei wachsendem Umfang nicht mehr bewegt werden konnte und inzwischen über eine exklusive »Einraumwohnung«, nämlich ein mobiles Glashauss verfügt.

Diese Beispiele machen deutlich, dass Stuben- sowie Glashauspflanzen mit zahlreichen kuratorischen Entscheidungen verbunden sind, welche sich ähnlich wie bei Kunstausstellungen in Rahmungen materialisieren und dabei die Bedingungen der Lebensmöglichkeit in der jeweiligen menschengemachten Umgebung sichtbar machen, konkret in Form von Töpfen, Möbeln, Kletterhilfen, Einbauten oder Glaswänden. Ausstellungslogisch kann die Pflanze als raumgestalterisches Element erscheinen, das zum Beispiel in Form eines Raumteilers mit Kletterpflanzen als Dekorelement eingebracht wird, oder aber als skulpturales Exponat, etwa indem sie auf einem sockelförmigen Pflanztisch positioniert wird (→ Mende;

34 Vgl. Sophie Ruppel: *Botanophilie* (Anm. 24), S. 494.

35 Vgl. Kathrin Grotz, Patricia Rahemipour (Hg.): *Geliebt – Gegossen – Vergessen* (Anm. 7), S. 40.

36 Diese Anregung, nach dem Verhältnis von Original und Kopie zu fragen, verdanken wir Britta Hochkirchen sowie den Teilnehmenden der von ihr moderierten Podiumsdiskussion »Zimmergrün kuratieren?«, neben Christoph Neinhuis und Petra Lutz auch Kathrin Grotz.

→ Pönitz). Ob die lebendige, also wachsende, blühende oder welkende Pflanze einen parergonalen oder einen ergonalen Status hat, ist nicht nur ein Effekt der Inszenierung, sondern immer auch der individuell situierten, durch entsprechende Raumpraktiken formatierten Wahrnehmung. Historische Belege für solche raumästhetischen Wahrnehmungsdynamiken finden sich nicht nur in Zimmerbildern und Genreszenen (vgl. u. a. Abb. 1 a, 2 a, 3 a u. b, 5), sondern auch in der Gebrauchsliteratur, etwa in den Ratgebern zur Stubengärtnerei (→ Ananieva) oder zu sozialreformistischen Pflanzenpflegewettbewerben (→ Overkamp). Auch die Chats heutiger Plantfluencer sind von ähnlichen Wahrnehmungsdynamiken geprägt. Besonders präsent und produktiv wurden und werden sie zudem in der fiktiven Literatur, etwa wenn von dem ritualisierten Einzug des Tannenbaums ins Weihnachtszimmer (→ Middelhoff) oder von Glashäusern (→ Gellai) erzählt wird.

Agency, Affordanz und Semantik des Innengrüns

Stubengarten und Glashaus lassen sich folglich als Naturkulturen par excellence verstehen, weil sie schon qua Gegenstand die Denkgewohnheit vermeintlich stabiler Binaritäten von Kultur und Natur, von Subjekt und Objekt, von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren, von Original und Kopie, von Ergon und Parergon infrage stellen. Vor diesem Hintergrund führen die thematischen Schnitte und Fallstudien des Bandes zum Interaktionsfeld zwischen Mensch, Pflanze und Raum drei Aspekte mit: die eigentümliche Agency, die konkrete Affordanz und die situierte Semantik der Zimmer- und Glashauspflanzen.

Das von den *Plant Studies* problematisierte Faktum, dass Pflanzen in ihrer Selbstverständlichkeit häufig unsichtbar bleiben und als Kulisse und Hintergrundrauschen fungieren, stellt ihre Agency nicht infrage. Vielmehr resultiert ihre spezifische Handlungs- und Wirkmacht gerade aus der Verbindung von Omnipräsenz und Marginalisierung. Nur so ist zu erklären, dass Lebendpflanzen die Schwelle in ein konservatorisch streng überwachtetes Museum wie das Goethehaus passieren konnten (→ Lutz) und den Weg in programmatisch-puristische Einrichtungen wie jene des von Henry van de Velde gestalteten Hauses Hohe Pappeln (→ Walter) oder in die Bauhaus-Interieurs (→ Blümm) fanden. Während die Agency unbelebter Dinge vor allem dann in den Blick gerät, wenn diese dysfunktional sind oder stören, fällt die Wirkmacht des Zimmergrüns eher dann auf, wenn dieses eine Leerstelle bildet, wenn es also fehlt. Das bestätigte



Abb. 2 a: »Göthe's Zimmer im älterlichen Hause in Frankfurt am Main«, Frontispiz aus: Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde, 1835

Abb. 2 b: Titelblatt mit Illustration zu Guy de Maupassants »Un cas de divorce«, 1890



kürzlich eine Studie, die sich der Arbeit und Interaktion in digitalen Räumen widmete.³⁷ Nachweislich erhöhten sich die kognitive Leistungsfähigkeit sowie das psychische Wohlbefinden der menschlichen Teilnehmer:innen, wenn Pflanzen in die virtuelle Arbeitsumgebung eingebracht wurden. In ähnlicher Weise gingen schon historische Akteur:innen davon aus, dass bildliche Repräsentationen realer und imaginiertes Pflanzen auf Tapeten, in Möbelformen oder übergreifenden Gestaltungsvorlagen einen guten Einfluss auf Bewohner:innen hätten (→ Kittelmann, → Kranz, → Weiss).

37 Das Forschungsprojekt wurde von einem internationalen Team des Max-Planck-Instituts für Bildungsforschung, dem Universitätsklinikum Hamburg-Eppendorf und dem Fachbereich Informatik der Universität Hamburg durchgeführt. Vgl. Fariba Mostajeran, Frank Steinicke, Sarah Reinhart u. a.: Adding virtual plants leads to higher cognitive performance and psychological well-being in virtual reality. In: Scientific Reports 13/8053 (2023), URL: <https://doi.org/10.1038/s41598-023-34718-3> (9. September 2025).

Der positive Effekt des Zimmergrüns steht also außer Frage, worauf er aber genau beruht, bleibt rätselhaft: Ist es schlicht die Tatsache, dass auch ein menschenleerer Raum belebt erscheint, wenn man sich in der Gegenwart eines anderen Organismus weiß? Dieser Zusammenhang fällt besonders dann ins Auge, wenn in Zimmern abwesender oder verstorbener Menschen Lebendpflanzen einen vitalen Impuls für die schwierige Imagination erfüllter Absenz geben.³⁸ So jedenfalls lässt sich die Topfpflanze interpretieren, die im Frontispiz des zweiten Bandes von *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* zu sehen ist: Vom Innenraum des Frankfurter Jugendzimmers Goethes aus erblickt man durch das geöffnete Fenster eine auf dem Außensims platzierte Topfpflanze (Abb. 2 a).³⁹ Beeinflussen Pflanzen menschliche Sozial- und Kommunikationsformen, indem sie

38 Pflanzen sind geradezu prädestiniert dazu, sie als Andenken einzusetzen, weil dieses für Artefakte und Alltagsobjekte bis hin zum Abfall entwickelte Erinnerungskonzept von Lebendigkeit und Interaktion ausgeht. Vgl. Günter Oesterle, Christiane Holm: Andacht und Andenken. Zum Verhältnis zweier Kulturpraktiken um 1800. In: Günter Oesterle (Hg.): Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Göttingen 2005, S. 433–448.

39 Der von Carl Funke ausgeführte Stich ist als Frontispiz dem ersten Teil des von Bettina von Arnim postum veröffentlichten, autofiktionalen Briefbuches *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* von 1835 vorangestellt. So wie die Autorin in der Titelei bleibt auch die Urhebererschaft der Bildvorlage ungenannt. Es dürfte sich um die Malerin Caroline Bardua handeln, mit der Bettina von Arnim in Berlin verschiedentlich zusammenarbeitete. Die Künstlerin hatte vor Goethes Tod einige Jahre in Frankfurt am Main gelebt; hier entstand ein auf das Jahr 1829 datiertes und namentlich signiertes Zimmerbild »gezeichnet nach der Natur«, das dieselbe Komposition zeigt. Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. KHZ/02176, URL: <https://suche.klassik-stiftung.de/#/details?id=/resources/id/object/museen/208177> (13. September 2025). Dieses liegt zudem in einer Kopie vor, die mit »Bettina v. A. del.« unterzeichnet ist. Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. KHZ/02175, URL: <https://suche.klassik-stiftung.de/#/details?id=/resources/id/object/museen/208176> (13. September 2025). Interessant sind die Unterschiede zwischen Vorlage und Umsetzung: Die Rokokomöbel sind in der Frontispiz-Ausführung etwas verschlankt, und ein Blumenkrug mit Schnittblumen auf dem Stehpult fehlt. Beide Fassungen zeigen ein kuratiertes Gedenkzimmer, wobei sich die Lebendpflanze im Kontext des Buches auf die Situation des Dialogs mit dem Verstorbenen übertragen lässt: Wie die Dichtkunst steht die Pflanze an der Schwelle, im Luftaustausch zwischen Außen und Innen, von Öffentlichkeit und häuslicher Pflege, auf die sie angewiesen bleibt. Dieser Fokus wird dadurch verstärkt, dass die in Barduas Federzeichnung gezeigten Schnittblumen in der von Funke gestalteten Ausführung weggelassen wurden.

speziesübergreifend präsent halten, dass man ein Lebewesen unter Lebewesen ist? Oder wirken Pflanzen physiologisch durch ihre Optik und Haptik, durch Luft und Duft auf den menschlichen Organismus – eine Erfahrung, die im Körpergedächtnis abgespeichert und bei bildlichen Repräsentationen reaktiviert werden kann? Entsprechende Theorien, die auf eine lange medizinische Tradition zurückgreifen können, wurden bereits in der frühen zimmergärtnerischen Ratgeberliteratur angeboten (→ Ananieva) und spiegeln sich auch in ethischen und pädagogischen Diskursen wider, denen zufolge Zimmerpflanzen die Menschen menschlicher machen (→ Overkamp).

Auffällig ist, dass nicht nur raumgestalterische Formfragen, sondern auch die visuell und taktil nicht wahrnehmbaren Wirkungen der Pflanzen interessieren. Dass gerade ihre atmosphärischen Effekte Pflanzen erzählerisch und wissenspoetisch attraktiv machen, trifft bereits auf die schon erwähnten literarischen Konjunkturen des Glashauses und des Tannenbaums in Aufklärung und Romantik zu (→ Gellai, → Middelhoff). In diesen Kontext ist auch Bettina von Arnims phytopoetisches Konzept der Duftsprache einzuordnen.⁴⁰ Dunst und Duft sind es, an denen die imaginäre Steigerung der pflanzlichen Wirkmacht ansetzt, die allerdings nicht nur als sanftes Korrektiv menschlichen Handelns, sondern historisch auch als ernstzunehmende Gefahr für den menschlichen Organismus diskutiert wurde. So veröffentlichte der tonangebende Arzt der Goethezeit, Christoph Wilhelm Hufeland, 1792 einen Aufsatz zum *Luxus der Zimmer-Gärten* mit einer Sammlung von Fallbeispielen, die in dramatischen Zuspitzungen davon berichten, wie Topf- und Schnittblumen ihre menschlichen Mitbewohner ersticken.⁴¹ Während das Betreten eines Treibhauses, so argumentiert er, die Gefahr unmittelbar wahrnehmbar mache, erfolge die Vergiftung im Schlafzimmer unbemerkt. Es verwundert nicht, dass die Vorstellung solcher hinterhältiger Duftattacken für die nicht-visuelle Tonkunst attraktiv wurde, da sie den Menschen mit ebenfalls unsichtbaren Schallwellen umgibt. Maximale Handlungsmacht erhält ein biedermeierlicher Blumenstrauß in einem Fall von Lynchjustiz, der zugleich ästhetisch als Macht der Musik beziehungsweise des Gesangs über den menschlichen Körper reflektiert wird (→ Hottmann, Polaschegg).

40 Vgl. Frederike Middelhoff: Phytoökologien in den Briefbüchern Bettina von Arnims. In: Dies., Roland Borgards, Barbara Thums (Hg.): *Romantische Ökologien. Vielfältige Naturen um 1800*. Berlin 2023, S. 127–160.

41 [Christoph Wilhelm Hufeland:] *Über den Luxus der Zimmer-Gärten*. In: *Journal des Luxus und der Moden* 7 (1792), S. 597–605.

Um 1900 wurde das Unheimliche des Pflanzenhorror zunehmend ins Glashaus verlegt, wie in Guy de Maupassants Gerichtserzählung *Un cas de divorce*, in welcher die obsessive Pflanzenliebe eines Mannes verhandelt wird (Abb. 2 b). Der angeklagte Protagonist hat sich häuslich in einem Treibhaus eingerichtet und beschreibt das Duften und Blühen seiner Orchideen als lustvolle Liebesäußerung innerhalb einer Beziehungsform, die er als höchste Kulturstufe von der tierlich-menschlichen Sexualität abgrenzt. Für den Anwalt der Ehefrau ist diese befremdliche Verirrung der Sinne (»étrange égarement des sens«) ein klarer Scheidungsgrund.⁴²

Ob mit positiven oder negativen Konsequenzen, die Wirkmacht der interieurisierten Pflanzen gründet nicht allein in ihrer Lebendigkeit, sondern immer auch in ihrer Abhängigkeit von menschlicher Pflege. Der Zimmerpflanze eignet ein Aufforderungscharakter, der sich im Anschluss an die *Material Culture Studies* als Affordanz bezeichnen lässt. In den Parerga der häuslichen oder eingehausten Pflanzen wird, wie oben bereits ausgeführt, nicht nur der konstituierende kuratorische Akt sichtbar, sondern auch die für die Existenz des Lebewesens unabdingbare händische Pflege: das Eintopfen und Umtopfen, das Positionieren und Bewegen, das Heizen und Lüften, das Gießen und Düngen, das Binden und Schneiden, das Kurieren und Vermehren. Diese Sorgebedürftigkeit prägte bereits die frühneuzeitliche Vorgeschichte der Zimmerpflanzen, musste doch der Standort getopfter Zitruspflanzen und anderer wärmeliebender Gewächse den nordalpinen Witterungsbedingungen entsprechend saisonal

42 Guy de Maupassant: *Un cas de divorce*. In: Gils Blas 8 (1886), Nr. 2478, 31.8.1886, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7522483/f1.image> (9. August 2025). Vgl. dazu den Motivkomplex des Treibhauses als »Metapher sexueller Entgrenzung« in Marcus Termeer: *Das Treibhaus und die soziale Konstruktion von Fremdheit. Metapher und Raum zwischen Herrschaftsansprüchen und Überfremdungsphantasmen*. Münster 2020, S. 107–112. Das Science-Fiction-Genre des 20. Jahrhunderts speist sich hingegen weniger aus solchen intimen Dispositionen zwischen Mensch und Pflanze, sondern aus den plastischen Qualitäten der außer Kontrolle wuchernden Glashauspflanzen, wie sie eindrucksvoll im Schule machenden Horrorfilm *Blumen des Schreckens (The Day of the Triffids)* von 1963 in Szene gesetzt werden. Vgl. Judith Elisabeth Weiss: *Pflanzenhorror. Vom Paradiesgärtlein zur grünen Hölle*. In: Dies., Kathrin Meyer (Hg.): *Pflanzen und Menschen (Anm. 7)*, S. 97–108; Christina Becher: *Horrorpflanzen: Vegetabile Körper außer Kontrolle / Horror Plants: Vegetal Bodies out of Control*. In: Dies., Katharina Scheerer (Hg.): *Eden? Plants between Science and Fiction (Begleitheft zur multimedialen Ausstellung in der Orangerie des Botanischen Gartens Münster, 15.–29.5.2022)*. Münster 2022, S. 28–41.



Abb. 3 a: Carl Spitzweg: Der Kaktusfreund, vor 1858

Abb. 3 b: Carl Spitzweg: Der Kaktusliebhaber, ca. 1850

gewechselt werden (→ Freyer). Das Umstellen der Pflanzen blieb auch während der ersten Konjunktur des Stubengartens eine zentrale Aufgabe. So zielte die um 1800 verwendete Bezeichnung »Ofenpflanze« weniger auf Behaglichkeit, sondern auf die pflegerischen Herausforderungen einer geheizten Stube (→ Mende). Denn mit einem Ofen lassen sich schwerlich konstante Temperaturen halten: Im Winter kann es für eine Pflanze in der Stube schnell zu warm oder zu kalt werden, während es im Sommer der Pflanzengesundheit dienlich sein kann, sie ins Freie zu stellen. Deshalb sind Topfpflanzen Mobilien, die bewegt werden, um sie in die richtigen Temperaturverhältnisse oder auch ins rechte Licht zu setzen. Entsprechend kartierten die frühen Ratgeber den Innenraum nach Licht- und Temperaturzonen und reflektierten darin die Simulation der Herkunft-

bedingungen der Zimmerpflanzen⁴³ – und das just zu einer Zeit, in der auch in der Botanik pflanzengeografische Konzepte entstanden.⁴⁴ Das Modemöbel des Jardin portatif, eines tragbaren oder mit Rollen versehenen Zimmertgartens, expliziert diese Praxis der Standortanpassung im Interieur (→ Ananieva). Carl Spitzweg setzt mit dem von ihm mehrfach behandelten Sujet des Kaktusfreundes beziehungsweise -liebhabers (Abb. 3 a und b)⁴⁵ den jahreszeitlichen Wechsel des Aufstellungsorts ins Bild. Unter freiem Himmel präsentiert sich eine breite Palette an transportablen Topfformen, die es bei kalter Witterung nicht nur erlauben, die wärme-liebenden Sukkulenten zurück ins Haus zu bringen. Das Gemälde *Der Kaktusfreund* macht auch deutlich, dass die mobilen Behältnisse ein Maximum an körperlicher Nähe zu den stacheligen Pflanzen ermöglichen. In der Interieurszene ironisiert Spitzweg nicht nur den Typus des Kaktusliebhabers, sondern auch die mensch-pflanzliche Wohngemeinschaft, indem er Kaktus und Kaktushalter körperlich und gestisch einander annähert und mit einer exponiert phallischen Formgebung unterlegt.

Die sich wandelnde Baukonstruktion sowie die Haustechnik des 19. Jahrhunderts verbesserten die Lebensbedingungen für Zimmerpflanzen durch größere Fensterflächen und -bretter sowie schließlich durch Zentralheizungen und Wintergärten. Dies führte zwar dazu, dass Pflanzen größer und immobil wurden, jedoch bedurften sie weiterhin der händischen Pflege. Ebenso war in den abgeschlossenen Gewächshäusern die ständige Arbeit am Raumklima durch Heizen, Lüften und Bewässern nötig, wobei besonders die Befuerung der Öfen und der Schutz vor gefährlichen Brennglaseffekten den Außentemperaturen und der Sonneneinstrahlung anzupassen war (→ Pahl, → Köhler). Zudem führt gerade die Abgeschlossenheit des Glashauses zu verstärkter Bedrohung durch Schadpilze und Insektenfraß, der es schnell und gezielt entgegenzuwirken gilt, um einen Totalverlust zu vermeiden.

43 Vgl. Christiane Holm: Brautmyrten (Anm. 32), S. 98 f.

44 Vgl. Nils Güttler: Das Kosmoskop. Karten und ihre Benutzer in der Pflanzengeographie des 19. Jahrhunderts. Göttingen 2014.

45 Varianten beider Gemälde befinden sich in Berlin und Milwaukee: Carl Spitzweg: Der Herr Pfarrer als Kakteenfreund, ca. 1855, Öl auf Leinwand, 29 × 18 cm, Alte Nationalgalerie Berlin, A I 746, URL: <https://smb.museum-digital.de/object/144102> (11. September 2025); Carl Spitzweg: The Cactus Lover, ca. 1855, Öl auf Leinwand, 39,4 × 22,2 cm, Grohmann Museum at Milwaukee School of Engineering, Milwaukee/WI, URL: <https://g.co/arts/wqjyR4vjRPQiVBfu6> (11. September 2025).



Abb. 4 a und b: Streifenzugkarte mit Glückwunsch,
Zustand vor und nach Zug, um 1810

Die im Zusammenhang mit Agency und Affordanz thematisierten Eigenschaften interieurisierter Pflanzen haben auch semantische Effekte, die weit über den Innenraum hinausgreifen. Blüh- und Blattschmuckpflanzen sind von jeher ideale und entsprechend reichlich strapazierte Zeichenträger, wie insbesondere die neueren Forschungen von Isabel Kranz problematisieren.⁴⁶ Das bezeugen etwa die seit dem 16. Jahrhundert bekannten Florilegien, die um 1800 populäre Mode der Blumensprache Selam sowie die Ornamentdebatten um 1900.⁴⁷ Beziehen diese Symbol-

46 Vgl. Isabel Kranz: Sprechende Blumen. Ein ABC der Pflanzensprache. Berlin 2021; dies., Alexander Schwan, Eike Wittrock (Hg.): Floriographie. Die Sprache der Blumen. Paderborn 2016.

47 Vgl. Andrea Polaschegg: Der Selam-Code. Orientalische Blumensprache und biedermeierliche Liebeskommunikation. In: Stalla Rollig, Rolf H. Johannsen (Hg.): Sag's durch die Blume! Wiener Blumenmalerei von Waldmüller bis Klimt. München, London, Berlin 2018, S. 107–115.

kompendien sich oft auf die zum Strauß oder Kranz gebundenen Schnittblumen, so modifizieren getopfte Lebendpflanzen solche blumensprachlichen Referenzen. Diese werden an die interaktiven Bedingungen der Pflege- und Raumpraktiken und die aus ihnen resultierende Temporalität angepasst: Statt durch das Trocknen und Pressen toter Pflanzenteile,⁴⁸ mithin einer in die Vergangenheit gerichteten Bewahrung des Vergänglichen, entsteht dauerhafte Verbundenheit durch das auf die Zukunft orientierte Pflegen einer lebenden Pflanze, die blühen und gedeihen soll.

So zeigt eine Streifenzugkarte aus der Biedermeierzeit die engagierte Pflegearbeit einer Stubengärtnerin, die mit der einen Hand verwelkte Blüten abzupft, während sie mit der anderen Hand gießt (Abb. 4 a und b).⁴⁹ Dabei sind die konventionellen blumensprachlichen Bedeutungen auf den Pflanztöpfen notiert, sodass die Rose mit »Liebe«, das Vergissmeinnicht mit »Treue«, die Zitrone mit »Heil und Wohlseyn« verbunden wird (Abb. 4 a). Zugleich jedoch wird die Zeichenlogik durch die bildbestimmende Geste gerahmt, und entsprechend zielt auch der rahmende Text auf das Pflegen der Pflanzen im sturmgeschützten Wintergarten, der mit dem Sockeleinbau eine optimale Anordnung der Gewächse im einfallenden Licht ermöglicht. Diese Verschiebung der Semantik auf die Handlungsebene wird durch das interaktive Ziehen des Papierstreifens verstärkt. Nun werden die floralen Bildspender in ihren Töpfen in einen adressierten Redeakt eingebunden, der sie vom Zeichenträger zum Handlungsträger macht: Sie blühen, lächeln oder schützen (Abb. 4 b). Dieser Befund lässt sich auf die realen Zimmergärten übertragen: Anders als das getrocknete Blumenbuch oder das botanische Herbarium (→ Greenwood MacKinney), welche in der Regel nicht ohne eine papierne, paratextliche Begleitung auskommen, spricht die vitale Topfpflanze ihre Botschaft vermeintlich selbst.

48 Diese Praxis ist eindrucksvoll in den Blumenbüchern Clara Schumanns überliefert. Vgl. Renate Hofmann (Hg.): *Das Berliner Blumentagebuch der Clara Schumann 1857–1859*. Wiesbaden 2019; *Clara Schumann: Blumenbuch für Robert, 1854–1856*. Hg. v. Gerd Nauhaus, Ingrid Bodsch. Bonn, Frankfurt a. M., Basel 2016.

49 Die rahmenden Verse lauten: »Aus diesen Blumen spricht mein Herz Dich an | Ich pflanze sie für Deine Lebensbahn. | Nie werde von dem Sturm der Zeit | Dir dieser Blumenflor entweiht.« Die Texte auf den Töpfen vor bzw. nach dem Hebelzug lauten: »Reine Freude – Lächle Dir«, »Glück der Liebe – Blühe Dir«, »Feste Treue – Sey dein Schmuck«, »Holde Freundschaft – Schütze Dich«, »Heil und Wohlseyn – Sey dein Loos«.

Interieurisierte Pflanzen formatieren mit ihrer unabdingbaren Einbindung in Praktiken, ihrer Agency und Affordanz nicht nur gängige Symbole um, sondern bringen auch neue Semantiken des Menschlichen und Pflanzlichen, der Naturalisierung und Artifizialisierung, des Eigenen und Fremden oder des Männlichen und Weiblichen hervor. Dabei wird die Reichweite der pflanzlichen Bildspender von der Sphäre des Häuslich-Familiären auf öffentliche Institutionen und Politiken erweitert. Das ist bereits gut erforscht für die lange Bildtradition des Zöglings und der Pflanzstätte (Seminar), welche auf der Analogie von erzieherischer Arbeit an Pflanzen und Menschen beruht.⁵⁰ Im Zuge der Aufklärungspädagogik wurde auch das Treibhaus als »Illusionsmaschine« erschlossen,⁵¹ um normative Konzepte der Erziehung und Kultivierung zu plausibilisieren und zu modifizieren, aber auch zu widerlegen oder zu unterlaufen (→ Gellai). Auf dieser Folie brachte sich der Stubengarten als artenübergreifendes Soziotop gegen das Treibhaus als weitgehend menschenleeres Labor mit zunehmend ökonomischen Interessen in Stellung.⁵² Eine nicht nur metaphorische Zusammenführung von pflanzlichem und menschlichem Zögling fand schließlich in sozialreformerischen Projekten statt, als die Zimmerpflanzenpflege zur Aufgabe von Schulkindern in sozial determinierten Wohnverhältnissen wurde (→ Overkamp). In dieser Versuchsanordnung fungierten die von der Schulleitung ausgegebenen Gewächse zugleich als Zeigerpflanzen, indem sie die Schwelle in den Privatraum passierten und nach der Rückkehr ins Schulgebäude Rückschlüsse über die jeweiligen Wohnverhältnisse erlaubten.

Für die politische Inanspruchnahme des Innengrüns eignet sich nicht nur die semantische Achse von Stubengarten und Glashaus, sondern auch diejenige von Innen und Außen beziehungsweise von Identität und Alterität. Während der kultivierende Effekt der Zimmerpflanzenpflege auch und gerade mithilfe ursprünglich tropischer Pflanzen zu erzielen versucht wurde, geriet die ›fremdländische‹ Flora zunehmend in die Kritik. So wurden seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert aus der Kartierung der Pflanzenwelt in der unmittelbaren Umgebung des Hauses vegetabile Bild-

50 Vgl. Kristin Heinze: Das »Treibhaus« als Metapher für eine widernatürliche Erziehung im Kontext der sich im 18. Jahrhundert herausbildenden Pädagogik als Wissenschaft. In: Michael Eggers, Matthias Rothe (Hg.): Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften. Bielefeld 2009, S. 107–131.

51 Marcus Termeer: Treibhaus (Anm. 42), S. 19.

52 Vgl. Christiane Holm: Brautmyrten (Anm. 32), S. 92–101.

vorlagen entwickelt, um mit ihren »Triebkräfte[n] gegen verbrauchte Formen« anzutreten.⁵³ Die heimische Pflanze sollte dabei als Modellbildnerin für ein lokalpatriotisches, schließlich auch nationales Innenraumdesign einspringen (→ Weiss). In einer gegenläufigen Bewegung wurde Anfang des 20. Jahrhunderts die Topfpflanze als Eintrag des Exotischen in die alltägliche Lebenswelt und als Chiffre des Urwüchsigen ins Bild gesetzt, allerdings ohne ihren kolonialen Ursprung zu reflektieren (→ Günther). Teilweise zeitlich parallel zu diesen konträren Vereinnahmungen von mitteleuropäischer Flora einerseits und Pflanzen des globalen Südens andererseits wurde im Jugendstil eine divergierende Position entwickelt: Entgegen der allgegenwärtigen semantischen Überdeterminierung von Pflanzen sollten florale Raum- und Möbelformen sowie Blumenmuster für einen vorsprachlichen Dämmerzustand eintreten – der seinerseits wiederum durchaus politischen Motiven folgte (→ Kranz).

Weimar und die Geschichte des grünen Wohnens

Mit seinen historischen Interieurs und der großen Anzahl an (auto-)biografischen Quellen bietet Weimar ideale Bedingungen für exemplarische Analysen einer Geschichte der Raumeinrichtung und des Wohnens. Die vorhandene kulturelle Verdichtung der materiellen Überlieferung kann dabei helfen, nach den zumeist blinden Flecken der pflanzlichen Einrichtung zu fragen und somit technik- und wirtschaftsgeschichtliche, botanische und (proto-)ökologische, aber auch pädagogische und politische Diskurse in die Untersuchung der jeweiligen Begrünungsformen und -konzepte einzubeziehen. Es geht also keinesfalls darum, Weimar mit einer Innovationserzählung zu verknüpfen; vielmehr bietet dieser kulturgeschichtliche Ausschnitt die Möglichkeit, exemplarische Einblicke zu gewinnen, die eng mit anderen nordalpinen Kontexten, insbesondere französischen, englischen und russischen Referenzformen verbunden sind. So entsprechen die pflanzlichen Einrichtungen in den Glasbauten von Belvedere (→ Pahl) oder auf Goethes Fensterbänken (→ Lutz) sowie dessen räumlich situierter Umgang mit Herbarien (→ Greenwood MacKinney) weitgehend der jeweiligen Praxis vergleichbarer sozialer Settings anderer Höfe und städtischer Gelehrtenstuben. Als eigenwillige Adaptionen des höfischen Umgangs mit Pflanzen erweisen sich die Einrichtungen im Grü-

53 Judith Elisabeth Weiss: Disziplinierung der Pflanzen. Bildvorlagen zwischen Ästhetik und Zweck. München 2020, S. 27.

nen Schloss (→ Freyer) oder im Residenzschloss (→ Pönitz). Programmatisch hingegen positionierte Henry van de Velde Pflanzen und Pflanzenornamente vor und hinter den Fenstern seines Weimarer Wohnsitzes Haus Hohe Pappeln (→ Walter), und die Bauhaus-Architekten arrangierten ihre Kakteenregale im Display der großen Glasflächen (→ Blümm).

Ein weiterer Vorteil der orts- und objektbezogenen Fallstudien am Standort Weimar besteht darin, dass der Fokus auf die Pflanze, ob als Teil einer konventionellen oder einer innovativen Grünzone, immer auch die denkmalpflegerischen Haltungen und Umgangsweisen einbeziehen muss. Wie bereits skizziert, fordert die Lebendpflanze sowohl die konkrete Museumspraxis als auch die museologischen Grundsätze heraus (→ Pahl; → Lutz; → Walter) und verlangt somit eine hohe kuratorische Aufmerksamkeit. Darüber hinaus zwingt der material- und pflanzengeschichtliche Zugang zu einer konsequenten Interdisziplinarität. Deshalb verbindet der vorliegende Band in seiner wechselseitigen Erhellung von Impulsen der theoriegeleiteten *Plant Studies* und von objektzentrierten Zugängen verschiedene Disziplinen und Wissenskulturen, sozial-, technik- und wirtschaftsgeschichtliche Perspektiven, kunst-, literatur- und musikwissenschaftliche Fragestellungen sowie wissenschaftliche und praxeologische Ansätze.

Den Ausgangspunkt bilden die für die Weimarer Bestände so einschlägigen Zeiträume um 1800 und um 1900, für welche die Kulturgeschichte im Allgemeinen und die Einrichtungsgeschichte im Besonderen nicht von ungefähr Umbrüche und Innovationsschübe annimmt.⁵⁴ Mit Blick auf die Geschichte des Innengrüns mag dies trotzdem zunächst kontraintuitiv erscheinen, findet sich doch nicht gegen Anfang oder Ende, sondern um die Mitte des 19. Jahrhunderts die höchste Dichte von Zimmerpflanzen in den dekorierten Wohnräumen der privilegierten Städter:innen sowie in den Tropenhäusern (vgl. Abb. 1 b), durch die sie in ihrer Freizeit spazieren konnten – entsprechende Bilddokumente erinnern an die heutigen *Urban Jungles* und *Tropical Islands*.⁵⁵ Doch die beiden Wenden um 1800 und um 1900 sind mehr als nur das Vorher und Nach-

- 54 Vgl. Sebastian Böhmer, Christiane Holm, Veronika Spinner u. a. (Hg.): Weimarer Klassik – Kultur des Sinnlichen. München 2012 (Katalog zur Ausstellung im Schiller-Museum Weimar, 16.3.–10.6.2012), hier bes. S. 166–219; Alena Janatková, Hanna Kozinska-Witt (Hg.): Wohnen in der Großstadt 1900–1939. Wohnsituation und Modernisierung im europäischen Vergleich. Stuttgart 2006.
- 55 Vgl. Andreas Gröger: Geschichte der Zimmerpflanzen (Anm. 7), S. 9; John Hix: The Glass House. London 1974, S. 110–159; Stefan Koppelkamm: Künstliche Paradiese. Gewächshäuser und Wintergärten des 19. Jahrhunderts. Berlin 1988, S. 33–42.

her einer um die Jahrhundertmitte nachzuweisenden Hochkonjunktur des Innengrüns. Vielmehr handelt es sich, wie die Beiträge dieses Bandes zeigen, um Zeiträume, in denen neuartige Praktiken erprobt und spezifische Denkgestaltungen für den Status der Pflanzen im Innenraum formuliert wurden.

Pflanzenkulturen um 1800 und um 1900

Während sowohl die Dekoration des Wohnraums mit Schnittblumen (insbesondere in der Vase)⁵⁶ und anderem vegetabilen Material als auch das Überwintern und Vorziehen beziehungsweise -treiben von Pflanzen in Innenräumen⁵⁷ schon länger üblich waren, gelten Zimmerpflanzen – also lebende, in Töpfen kultivierte und dauerhaft im Innenraum aufgestellte Blattschmuck- und Blütenpflanzen – als ein relativ junges Phänomen der Zeit um 1800.⁵⁸ Sozial in den gebildeten Ständen situiert, erreichte es

- 56 Die Existenz von Schnittblumen oder Blumensträußen in keramischen, gläsernen oder metallenen Gefäßen ist vor 1800 in Text- und Bildquellen vielfach belegt. Blumensträuße begegnen dabei im Frühneuhochdeutschen auch als Maien, die entsprechenden Gefäße wurden als Maienkrüge bezeichnet. Vgl. Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, s. v. meie (2.), URL: http://fwb-online.de/go/meie.s.om_1732135819 (11. September 2025). Lange vor den Blumenstillleben sind weiße Lilien in kostbaren Vasen ein fester Bestandteil der Verkündigungsszenen mit ihren frühen Interieurdarstellungen. Vgl. dazu bspw. die Einträge in der Bilddatenbank Realonline des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/> (11. September 2025) (Suchwort: Blumenvase). Vereinzelt kommen sie auch schon als eigenes Bildmotiv vor, wie etwa bei Hans Memling: Vase mit Blumen, um 1485, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, URL: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/memling-hans/flowers-jug-verso> (11. September 2025).
- 57 Zur winterlichen Aussaat und Vorkultur wärmeliebender Pflanzen in »einer stuben oder geheizten Pomerantzen-hause« bzw. »in einer temperirten stube« vgl. bspw. Johann Sigismund Elsholtz: Vom Gartenbau. Cölln 1666, S. 24.
- 58 Ob es nicht doch schon früher üblich wurde, Topfpflanzen in Wohnräumen aufzustellen, bleibt fraglich. Getopfte Pflanzen oder Bäumchen auf Balkon- und Fensterbrüstungen sowie in Fensternischen sind jedenfalls vereinzelt bereits in spätmittelalterlichen Bildquellen nachweisbar. Vgl. die Bilddatenbank Realonline, URL: <https://realonline.imareal.sbg.ac.at/> (11. September 2025) (Suchwort: Blumentopf). Denkbar ist, dass Hans Pleydenwurff in seinem um 1460 gemalten Tafelbild für den heute in St. Lorenz (Nürnberg) befindlichen Dreikönigsaltar, welcher das Motiv des Bethlehemitischen Kindermords zeigt, eine in der Stadt übliche Aufstellung von Topfpflanzen abbildete.



Abb. 5: Ludwig Emil Grimm: Anna liest Malchen vom Rappes Bau [!] vor, aus: Stammbuch der Anna von Haxthausen, 1820–1829

seine Breitenwirkung im Biedermeier (→ Mende).⁵⁹ Allerdings wurde im Zuge der traditionsreichen Wintergärtnerei die Praxis des Zimmergärtnerns bereits um 1750 diskursfähig und durch neue Möbelmoden wie den Jardin portatif greifbar (→ Ananieva). Ebenso führten die landesspezifischen klimatischen Einschränkungen in Russland, verbunden mit den energietechnischen Vorteilen nahezu unbeschränkter Heizressourcen, bereits in den 1770er Jahren zu höchst innovativen Bau- und Lebensformen (→ Köhler). Die russische Praxis, in der langen kalten Jahreszeit einen Teil des Lebens in großräumige Wintergärten zu verlagern, fand dann ab den 1790er Jahren auch in Mittel- und Westeuropa Nachahmung.

Dass das Innengrün zunehmend in Mode kam, basierte zwar auf technik-, ökonomie- und kolonialgeschichtlichen Entwicklungen, aber seine treibende Kraft bezog der Zimmerpflanzentrend neueren Forschungen zufolge weniger aus Gestaltungsfragen der Raumkunst als aus den Raumpraktiken der Botanik. So zeigt Sophie Ruppel in ihrer Studie, dass die Entstehung der interieurisierten Pflanze in erster Linie wissenschaftlich motiviert war, wobei sich die laienhafte sowie die kennerschaftliche Aneignung der Botanik für eine kurze Phase als offene Scientific Community formierte, in der Adelige wie Bürgerliche, Akademiker wie Kaufleute, Frauen wie Männer gleichermaßen mitwirken konnten.⁶⁰ Entsprechend finden sich in Goethes Herbarium Algenpräparate, die von botanophilen Pflanzensammlerinnen erschlossen und montiert wurden (→ Greenwood MacKinney). Ebenfalls kann als charakteristisch für diese Pflanzenbegeisterung gelten, dass das Wissen über Gewächse ferner Vegetationszonen nicht auf das Medium des Buches beschränkt blieb. Sogar die Tapetenmode des ausgehenden 18. Jahrhunderts hatte einen Anteil an der papiernen Wissenspopularisierung, indem sie botanisch informierte, mitunter nach Blühzeiten organisierte, grüne Stuben hervorbrachte (→ Kittelmann). Zugleich entstanden neue Konstruktionsprinzipien für Glashäuser, die vom Funktionsbau für die Überwinterung mediterraner Pflanzen zum botanischen Wissensspeicher und somit im städtischen Raum auch zum temporären Bildungs- und Freizeitort wurden (→ Pahl, → Köhler, → Gellai), welcher wegen seines Innenklimas gleich-

59 Zu den gebildeten Ständen vgl. Julia A. Schmidt-Funke: Kommerz, Kultur und die ›gebildeten Stände‹. Konsum um 1800 (15.12.2012). In: Goethezeitportal, URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/Schmidt-Funke_Konsum.pdf (11. September 2025).

60 Vgl. Sophie Ruppel: Botanophilie (Anm. 24), S. 213–382.

wohl als gefährlich galt.⁶¹ Viel besprochen und abgebildet wurde beispielsweise das 1805 im Auftrag der botanisch versierten Kaiserin Josephine erbaute Glashaus in Malmaison;⁶² 1836 öffnete der *Jardin des Plantes* sein spektakuläres Glashaus für Besucher:innen. Die frühe Ratgeberliteratur zur Stubengärtnerei – und darin liegt eine sowohl wissenschaftliche als auch merkantile Verbindung zwischen Glashaus und Zimmerpflanze – bezog sich explizit auf das Erfahrungswissen der Gewächshausgärtner.⁶³

Zunächst zielte die Innenbegrünung auf farbenreich blühende und stark duftende Zwiebelgewächse, die in der kalten Jahreszeit das Haus verschönern sollten (→ Ananieva), prinzipiell aber auch im Freien gedeihen. Zunehmend zogen dann mediterrane Pflanzen wie Oleander, Myrte oder Zitrusgewächse, die bislang in Orangerien überwintert hatten und sich über Stecklinge vermehren ließen, in den Wohnbereich ein. Das fügte sich gut in die klassizistische Einrichtungsmode mit italienischen Antikenrepliken wie Gipsabgüssen ein.⁶⁴

Entscheidend ist, dass Zimmerpflanzen, als sie um 1800 nicht zuletzt durch die gärtnerisch vergleichsweise unkomplizierte Vervielfältigung zum Trend wurden,⁶⁵ aufgrund ihrer Belebtheit anderen modischen Ein-

61 Die schon zitierten medizinischen Bedenken um 1800 wurden um 1900 in der medial gesteuerten Angst vor dem »Tropenkoller« rassistisch gewendet. Marcus Termeer: *Treibhaus* (Anm. 42), S. 78.

62 Auguste Garnerey: *La Serre chaude*, Aquarell, Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau, URL: <https://pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/50160000177> (6. Januar 2026).

63 So wendet sich Friedrich Gottlieb Dietrich in seinem einschlägigen Stubengartenratgeber explizit an jene, die sich die »Unterhaltung der Glas- und Treibhäuser und des großen zu ihrer Liebhaberei nöthigen Apparats« nicht leisten können. Friedrich Gottlieb Dietrich: *Der Wintergärtner* (Anm. 27), S. I.

64 Wie auf dem Aquarell und dem ausgeführten Ölgemälde *Der Lotte ihre Stube* von Ludwig Emil Grimm aus dem Jahr 1821 zu sehen, waren mediterrane Pflanzen oft im Verbund mit italienischen Souvenirs situiert. Hier steht der blühende Oleander neben einem Abguss des Apolls von Belvedere. Ingrid Koszinowski, Vera Leuschner: *Ludwig Emil Grimm. Zeichnungen und Gemälde*. 2 Bde. Marburg 1990, Bd. 1, S. 96, 387 f., siehe Aquarell: Privatbesitz, URL: <http://www.zeno.org/nid/20004059794> (11. September 2025); Ölgemälde: Bad Homburg, Staatliche Schlösser und Gärten, Inv.-Nr. I.I.I.149, URL: <https://hessen.museum-digital.de/object/180483> (11. September 2025).

65 Wie das *Handbuch der Blumen-Gärtnerei* von 1829 notiert, fand man die Myrte inzwischen »fast in jedem Wohnzimmer, sowohl der Armen, als wie der Wohlhabenden«. Julius Friedrich Wilhelm Bosse: *Vollständiges Handbuch der*

richtungsstücken oder Verhaltensweisen entgegenstanden: Ob sie als Wissensobjekte oder Dekorelemente eingebracht wurden, sie veränderten nicht nur die Optik und Atmosphäre der Innenräume, sondern auch die Wohnpraktiken nachhaltig. Ludwig Emil Grimms Interieurskizze für das Album Anna von Haxthausens zeigt eine dynamische Wohnszene, in der die auf einen Sockel gehobene Blattpflanze an genau jener Praxis mitwirkt, aus der sich das gesellige Text-Bild-Format speist: Während die Eignerin des Albums der Freundin vom Rapsanbau vorliest, porträtiert diese mit der Feder die grüne Mitbewohnerin (Abb. 5).⁶⁶ Jedoch erweiterte das Zusammenleben mit Pflanzen nicht nur die Geselligkeitsformate, sondern beeinträchtigte sie auch. In Rücksicht auf die Zimmerpflanzen durfte in den begrünten Salons nicht mehr geraucht werden, und auch über geruchsintensive Düngung, etwa mit aufgeweichten Kuhfladen, machten sich die grünen Stubengenossen bemerkbar.⁶⁷ Das Zu-

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.

- 66 Die überbordende Situativität der kleinteilig beschrifteten Szene beschreibt geradezu idealtypisch die Naturkultur der interieurisierten Pflanze, die – hier als zentraler Blickfang exponiert – von Diskursen und Praktiken menschlichen Wohnens und Pflanzenkonsums gerahmt wird: Während die Topfpflanze auf den Sockel gehoben und gezeichnet wird, wird für die Wespen eine tödliche Falle aufgestellt (»die Websen [Wespen] finden ihren tot in saurem Himbeersaft«). Ihr Gebrumm unterlegt die Stimme der Vorleserin, die mit dem von einer Elster flankierten Schreibheft als Verfasserin eines lyrischen Jugendwerks ausgewiesen wird (»Jügent Getichde von Vreulein Anne«). Zugleich wird das Wissen über die neuesten Wohnmoden, in diesem Fall Zeichentisch und Drehhocker (»2 Schubladen«; »der Stuhl kann in die Höhe und niedrig geschraubt werden«; »der Fuß vom Stuhl muß schwer u stark seyn«), und über die Kultur von Nutzpflanzen (Raps und Gerste) verhandelt. Das Zusammensein der beiden Frauen mit Topfpflanze, Elster und Wespen wird durch fünf Männerbilder ergänzt, welche die Lektüre landwirtschaftlicher Fachliteratur mit der entsprechenden Praxis (»da hab ich noch 3 Morgen Gerste liegen«) und die Jugendgedichte mit volkstümlichem Liebesgesang (»August kommt von Hildesheim u singt nach Noten. i hab di gern u hab di lieb«) flankieren.
- 67 Vgl. Christian Friedrich Poscharsky: Der Stuben-Gärtner 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 [EA 1808], S. 5 f., 104. Rabe von Randow empfiehlt »das Wasser, worin Fleisch gewässert worden ist«. Rabe von Randow: Nützlicher Rathgeber für Stubengärtner (Anm. 27), S. 18.

sammenleben mit Pflanzen brachte zudem eigene, offensichtlich nicht immer architekturästhetisch motivierte Umformungen des Wohnraums hervor. So wurde 1806 im Zuge der klassizistischen Umgestaltung des barocken Knoblauchhauses in Berlin ein fassadenbestimmendes, jedoch wenig klassizistisch anmutendes, herausragendes Blumenfenster eingebaut, dessen Funktion in der aktuellen musealen Einrichtung mit Lebendpflanzen wieder sichtbar ist (→ Mende).⁶⁸

Mit der zunehmenden Selbstverständlichkeit des Zimmergrüns und seiner merkantilen Verfügbarkeit wurden die Pflanzen ab Mitte des 19. Jahrhunderts zum »Grünzeug«, dem kaum noch botanisches Interesse entgegengebracht wurde.⁶⁹ Zudem ließen sich die nunmehr bewährten robusten Arten auch auf den Fensterbrettern der engen und dunklen, bäuerlichen und proletarischen Wohnungen halten. Gleichzeitig hatte sich das baukonstruktive Wissen über Glashäuser – insbesondere im Zusammenhang mit den großen Bauprojekten der Weltausstellungen – so weiterentwickelt, dass es um 1900 für die Wohnhäuser der Moderne verfügbar wurde.⁷⁰ Bei der Inneneinrichtung dieser transparenten Neubauten wurde allerdings ein funktionaler Purismus vertreten, der gegen die Einrichtungsmode der historistischen Interieurs opponierte, weshalb raumbestimmende schwere Textilien und Möbel sowie kleinteiliger Nippes in Verruf gerieten. Im Zuge dessen sollte auch das »Grünzeug« des Raumes verwiesen und stattdessen die Außenbegrünung über das gerahmte Fensterbild in das Interieur hineingeholt werden (→ Walter). Dass durch die transparenten Glasflächen eine Entgrenzung von Innen- und Außenraum stattfand, wird von der jüngeren Forschung allerdings hinterfragt; vielmehr sieht Szilvia Gellai im Glas eine Barriere und im Glashaus der Moderne eine »Zwei-Seiten-Form«.⁷¹ Trotz des programmatischen Einrichtungspurismus waren Pflanzen weiterhin auf beiden Seiten der Glaswand zu finden.⁷² Gerade weil sie im Kontext der programmatischen Entfernung des historistischen Inventars nicht als Lebewesen, sondern als Dinge unter Dingen marginalisiert worden waren, konnten die

68 Vgl. Jan Mende: Blumentisch und Zimmerhecke. Naturalisierte Interieurs der Biedermeierzeit. In: Kathrin Grotz, Patricia Rahempour (Hg.): *Geliebt – Gekostet – Vergessen* (Anm. 7), S. 102–105, hier S. 105.

69 Sophie Ruppel: *Botanophilie* (Anm. 24), S. 494.

70 Vgl. Stefan Koppelkamm: *Künstliche Paradiese* (Anm. 55), S. 42–47.

71 Szilvia Gellai: *Leben im Glashaus*. In: *Figurationen* 22 (2021), H. 2, S. 59–78, hier S. 68.

72 Vgl. *Grüne Moderne* (Anm. 8).

Zimmerpflanzen – offenbar mit einer gewissen subversiven Selbstverständlichkeit – als lieb gewonnene Gewohnheit ihren Platz behaupten (→ Blümm).

Alfred Lichtwark äußerte 1897 die Vermutung, dass »die nächste Generation die Architekten zwingen wird, breite Fenster« zu bauen für eine »Schar reizvoller Zwiebelblumen, Veilchen, Primeln, Aurikeln«. ⁷³ Er prognostizierte folglich eine Wiederbelebung der biedermeierlichen Fensterbrettgärtnerei mit heimischen Frühblühern. Das sollte sich für die programmatischen Einrichtungen des Neuen Bauens jedoch nicht bestätigen, denn dort hielten punktuell positionierte, also skulptural freigestellte Stachel- und Dickblattgewächse Einzug auf eher schmalen Fensterbrettern (→ Blümm). Bevorzugt wurden damit Zimmerpflanzen, die sich durch »streng[e] und reduziert[e] Wuchsform« auszeichnen und dabei weitgehend ohne Blüten und Duft auskommen. ⁷⁴ Dieser Primat der Form scheint geschult an der Bildsprache der Schwarz-Weiß-Fotografie von Pflanzenteilen, wie sie die folgenreichen Formstudien Karl Blossfeldts repräsentieren, und entsprach damals dem neuen Medium der Stummfilme, die das Wachstum optisch isolierter Topfpflanzen im Zeitraffer beobachtbar machten. ⁷⁵ Gerade das von der botanischen Wissenspraxis entkoppelte »Grünzeug« ermöglichte es, die Formqualitäten von Pflanzen in den Mittelpunkt zu rücken und sich für die allein medial wahrnehmbare Lebensäußerungen zu begeistern. Ein vertieftes botanisches Verständnis war angesichts der heiz- und lichttechnisch veränderten Raumbedingungen und der nunmehr etablierten Gattungen pflegeleichter Zimmerpflanzen hingegen nicht mehr erforderlich. Populärwissenschaftliche Pflanzenbücher wie die 1920 erschienenen *Pflanzenphysiologischen Plaudereien* von Friedrich Morton mussten deshalb ausdrücklich daran erinnern, dass Pflanzen Lebewesen sind. ⁷⁶

73 Alfred Lichtwark: Blumenkultus. Wilde Blumen (1897). In: Ders.: Eine Auswahl seiner Schriften. Hg. v. Wolf Mannhardt. 2 Bde. Berlin 1917. Bd. 2, S. 73–117, hier S. 88 f. Vgl. Rainer Stamm: »Kristallhaft ist die Gestaltung der Pflanzen«. Anmerkungen zum Pflanzenkult der 1920er Jahre. In: Grüne Moderne (Anm. 8).

74 Andreas Gröger: Geschichte der Zimmerpflanzen (Anm. 7), S. 111.

75 Siehe die Sektion »Die Pflanze als Verwandte« mit einem Filmausschnitt aus Wilhelm Pfeffer: Kinematographische Studien an *Impatiens Vicia*, *Tulipa*, *Mimosa* und *Desmodium* (1898–1900). In: Grüne Moderne (Anm. 8).

76 Vgl. Friedrich Morton: Aus den Werkstätten des Lebens. Pflanzenphysiologische Plaudereien. Leipzig 1920, S. 5. Vgl. Susanne Szwaszt: Bilder und Bildgebungen im frühen 20. Jahrhundert. In: Grüne Moderne (Anm. 8).

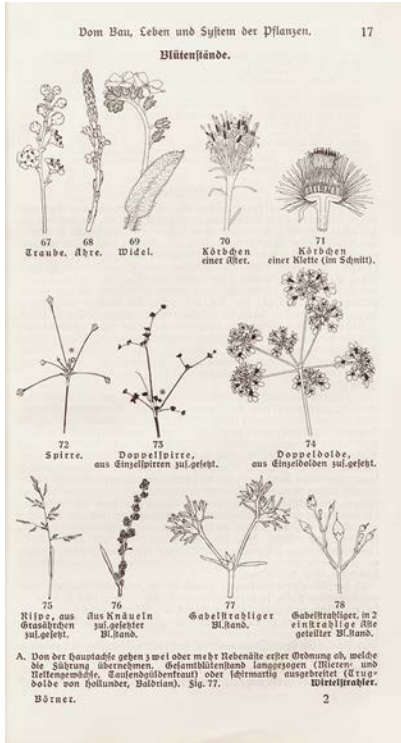


Abb. 6a: Carl Börner: Blütenstände,
aus: *Eine Flora für das deutsche Volk*, 1912

Abb. 6b: Paul Dobe: Frühlings-Moschuskraut,
aus: *Eine Flora für das deutsche Volk*, 1912

Diese Verschiebung hin zu den dynamischen Formqualitäten von Lebendpflanzen ging einher mit ihrer Ideologisierung. Wie Judith Elisabeth Weiss in ihrer groß angelegten Studie über vegetabile Bildvorlagen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert gezeigt hat, erhielt die Pflanze zunehmend nationale Kodierungen, während sie als »Lehrmeisterin« der Reform des Innenraumdesigns aufgebaut wurde (→ Weiss).⁷⁷ Interessanterweise führte die Suche nach funktionalen Wohnformen nicht zwangsläufig zu anthropologischen Universalismen; vielmehr war eine distinktive Ausrichtung an heimischen Pflanzen zu beobachten, die ein spezifisch

⁷⁷ Vgl. Judith Elisabeth Weiss: Disziplinierung der Pflanzen (Anm. 53), S. 18.

nationales Vokabular kreieren und legitimieren sollten. Insofern ist es kein Zufall, dass ein Kunsterzieher wie Lichtwark eher heimische Pflanzen für die Fensterbretter des Neuen Bauens erwartete. Diese Auffassung ist zugleich in den Botaniken um 1900 greifbar, die gar nicht explizit auf die Wohneinrichtung zielen. So trat Carl Börners *Volksflora* 1912 mit dem Anliegen an, ein sachdienliches Nachschlagewerk zu bieten, das weniger eine botanische Taxonomie vermittelt als »eine künstlerische Betrachtung der Schönheiten, die uns gerade die Welt der Pflanzen an *Linie*, *Form* und *Rhythmus* offenbart«. ⁷⁸ Die Übersetzung der heimischen Pflanzenwelt in moderne Formen wird bereits in den abstrahierten, ganz der Linie verpflichteten Skizzen des Autors sowie verstärkt in den begleitenden Farbtafeln des Weimarer Fotografen und Grafikers Paul Dobe ⁷⁹ vorgeführt (vgl. Abb. 6 a und b). So lässt sich die ganzseitige Abbildung des »Frühlings-Moschuskrauts« im Rapportmuster zugleich als Druckvorlage für eine Tapete nutzen, mit der sich der Innenraum ideologisch begrünen lässt.

78 Carl Börner: Eine Flora für das deutsche Volk. Ein Hilfsbuch zum Bestimmen der heimischen Pflanzen ohne botanische Vorkenntnisse. Mit Unterstützung von Ludwig Lange und Paul Dobe. Leipzig 1912, S. V (Hervorh. im Orig.). Der programmatische Titel *Volksflora* ist auf den Einband geprägt. Börner setzt dabei an, dass Carl von Linnés Taxonomie erstens für die nicht akademisch geschulte Welt zu komplex und zweitens am konkreten Objekt visuell schwer nachvollziehbar sei. Auch will er der Ausrichtung der Biologie als Lebenswissenschaft durch eine Rückkehr zur »älteren Schule« der Floristik begegnen, die »jeden wißbegierigen Menschen [...] ohne Unterschied des Standes und der Kenntnisse [...] die heimische Pflanzenwelt« anhand des Gesamtbildes der Pflanzenteile vermitteln soll, was er tabellarisch vorstrukturiert und in der hier gewählten Abbildung für die verschiedenen Blütenstände ausführt (ebd., S. III). Die ältere Florenliteratur nimmt Börner dabei freilich nur selektiv wahr. Vgl. dazu Julia A. Schmidt-Funke: Flora Thuringica. Zur Erfindung des Einheimischen. In: Stefan Gerber, Werner Greiling, Helge Wittmann (Hg.): Thüringen und die Thüringer. Bd. 2: Identitäten – Konstrukte – Bilder. Wien, Köln 2023, S. 145–166.

79 Paul Dobe hatte sich auf Pflanzen spezialisiert und lehrte ab 1917 auch am Weimarer Bauhaus. 1929 erschien sein Fotobuch *Wilde Blumen der deutschen Flora*, in dessen Vorwort er die Idee der »deutschen Pflanze« des »heimischen Bodens« an die nationalsozialistische Blut-und-Boden-Ideologie anpasste. Paul Dobe: Vorwort. In: Ders.: *Wilde Blumen der deutschen Flora*. Leipzig 1929, S. 5–8, hier S. 5. Vgl. dazu Judith Elisabeth Weiss: Disziplinierung der Pflanzen (Anm. 53), S. 110–112.

Resümee und Ausblick

Eine umfassende, die lange Vorgeschichte innenräumlicher Pflanzenkulturen sowie globale Verflechtungen und Vergleiche im gebührenden Maß berücksichtigende Geschichte der Zimmerpflanzen steht weiterhin aus. Was sich beispielsweise über die in spätmittelalterlichen Bildquellen nachweisbaren Topfpflanzen herausfinden lässt oder welchen Einfluss islamische und ostasiatische Vorbilder auf die Integration von Pflanzen in den europäischen Wohnraum hatten, muss von zukünftigen Forschungen beantwortet werden. Als ergiebig dürfte sich überdies eine Gegenüberstellung von Zimmerpflanze und Haustier erweisen. Die bereits vorliegenden Studien zu »companion animals« haben unter anderem auf die kategorische Trennung von Haus- und Nutztieren abgehoben, welche divergierende Sichtbarkeiten und Näheverhältnisse produzierte.⁸⁰ Die für Haustiere spätestens seit der Frühen Neuzeit nachweisbare Familiarisierung oder die juristische Einordnung von Tieren zwischen Ding und Lebewesen verweist auf Gemeinsamkeiten, aber auch auf substanzielle Unterschiede zwischen tierlichen und pflanzlichen Gefährten.⁸¹

Die in diesem Band versammelten, von diversen Weimarer Beispielen inspirierten Analysen haben die aus der aktuellen Debatte um das Anthropozän gewonnenen Fragestellungen auch an Zeiträume herangetragen, in denen die Erderschöpfung noch unbekannt war, die entscheidenden ökonomischen, energietechnischen und kolonialpolitischen Faktoren jedoch bereits wirksam und wahrnehmbar wurden. Im Brennglas des Innengrüns und seiner unhintergehbaren Formatierung alltäglicher Wohnpraktiken werden die Aporien von Naturnähe und Kulturkonsum beobachtbar und beschreibbar. Dabei wird die Dichotomie von dinglicher Verfügbarkeit und interaktiver Lebendigkeit schon allein dadurch unterlaufen, dass Pflanzen nicht ausschließlich für Geld zu haben sind, sondern sich auch nicht-kommerziell vervielfältigen (lassen). Während ein schonender Umgang mit unbelebten Konsumobjekten lediglich ihre Abnutzung minimiert, führt die Pflege einer Pflanze zu ihrer Vergrößerung und

80 Vgl. Aline Steinbrecher, Gesine Krüger: Tiere. In: Europäische Geschichte Online (EGO). Hg. v. Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG). Mainz 2015, URL: <https://www.ieg-ego.eu/steinbrechera-kruegerg-2015-de> (28. August 2025); Aline Steinbrecher: Dogs as Domestic Animals. In: Joachim Eibach, Margareth Lanzinger (Hg.): The Routledge History of the Domestic Sphere (Anm. 24), S. 495–508.

81 Vgl. Maren Möhring: Haustiere. In: Joachim Eibach, Inken Schmidt-Voges (Hg.): Das Haus in der Geschichte Europas. Ein Handbuch. Berlin 2015, S. 389–406.

Vermehrung; bei ausbleibender Zuwendung hingegen droht ihr vollständiges Absterben.

Gerade diese aus der Lebendigkeit der Pflanze resultierende Agency und Affordanz machen das Innengrün interessant für übergreifende Denkfiguren. Um 1800 ist die Botanophilie mit der Orientierung auf das botanische Wissen diskursprägend. Innerhalb der gebildeten Stände formiert sich eine wissenschaftlich-kennerschaftliche Community, die sich jedoch nicht in nüchterner Betrachtung übt, sondern Zimmerpflanzen als Mitbewesen und Familienmitglieder konzipiert. Dies entspricht den Geselligkeits- und Gesellschaftsentwürfen der Zeit: Der von botanischer Verständigkeit und emotionaler Zugewandtheit gleichermaßen geprägte Zimmergarten hebt sich von der repräsentativen Orangerie ab; auch im Umgang mit der Topfblume offenbart sich jenes gesellige Betragen, das dem Erwartungsmodell der Bürgergesellschaft zugrunde liegt. Deshalb ist das Innengrün mit ambitionierten pädagogischen Konzepten und Praktiken verkoppelt: von der aufklärerischen Botaniktapete über die Negativfolie des Treibhausmodells in der Mädchenerziehung um 1800 und die geschlechts- und gesellschaftsübergreifenden reformpädagogischen Zimmerpflanzenprojekte um 1900 bis hin zu den kunst- und geschmackserzieherischen Maßnahmen mit der Pflanze als Lehrmeisterin heimatverbundener Einrichtung bis in die 1940er Jahre.

Die chronologische Zusammenschau der Beiträge des Bandes macht gleichwohl deutlich, dass die Stuben- und Glashauspflanzen um 1800 viel mit den Topfkulturen früherer Zeiten gemein haben. Nicht nur lassen sich die Anfänge der Zimmer- und Wintergärten für die in diesem Band betrachteten europäischen Regionen bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts greifen, wobei sie insbesondere in Russland ein Ausdruck fürstlichen Repräsentationswillens und höfischer Geselligkeit sind. Vielmehr ist auch zu unterstreichen, dass es sich bei den Zimmerpflanzen um 1800 weiterhin mehrheitlich um mediterrane Gewächse oder um temporär für den Innenraum gezogene Blühpflanzen handelt, für die – wie schon für die Orangenbäumchen des 16. Jahrhunderts – der Wechsel zwischen Sommer- und Winterquartier oder eine innerhäusliche Mobilität (Stichwort Ofenpflanzen) charakteristisch bleiben. Transregionale Pflanzentransfers und technische Machbarkeit liegen diesen innenräumlichen An eignungen nicht erst um 1800, sondern von Beginn an zugrunde.

Mit der sozial übergreifenden Präsenz von Pflanzen im Wohnbereich im Lauf des 19. Jahrhunderts geht auch die wachsende Verbreitung tropischer Gewächse einher, welche mit eigenen Praxisformen verknüpft sind und aufgrund ihrer technologisch-imperialen Implikationen eine spezi-

fisch anthropozäne Signatur aufweisen – es sind Zimmerpflanzen neuen Typs. Dies wiederum bereitet den Boden für ideologische Inanspruchnahmen des Innengrüns um 1900. Erst einmal zum selbstverständlichen Teil des Innenraums geworden, werden Zimmer- und Treibhausgewächse ebenso wie die vegetabile Dekoration des Interieurs zu soziokulturellen Zeigerpflanzen. In dem Nebeneinander konträrer Konzepte um 1900 deutet sich eine für das 20. Jahrhundert charakteristische Pluralisierung an: Buchstäblich wird es zu einer Frage der Weltanschauung, ob man heimische Flora oder immergrüne Exoten, Kakteen oder Usambaraveilchen bevorzugt oder vollständig auf lebende Pflanzen und/oder auf vegetabile Formen und Ornamente verzichtet. Die in diesem Band in den Blick genommenen Pflanzenkulturen präsentieren sich damit im historischen Wandel als so vielgestaltig, dass sich ihr Verhältnis zu einer wie auch immer gearteten Moderne nur relational beschreiben lässt. Vielleicht besteht die Modernität des begrüneten Innenraums am ehesten darin, dass er seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zum Resonanzraum divergierender gesellschaftspolitischer Vorstellungen wird, die ihn je nach Stoßrichtung als Inbegriff oder als Gegenbild technischer, ökonomischer und soziokultureller Modernisierungserfahrung in Dienst nehmen.

Betrachtet man die aktuelle Situation, dann sind die von pflanzlichen »companion species« bevölkerten Zimmer und Glashäuser als definierte und separierbare Räume zum Problem geworden. Im Anthropozän gibt es kein natürliches Außen mehr, wir sitzen bereits im Treibhaus, in dem sich bestenfalls Binnenräume gestalten lassen. Folglich kann das Glashaus nicht wie um 1800 als Gegenmodell zur Wohngemeinschaft im Zimmer, oder wie um 1900 als integrativer Teil des Neuen Bauens, sondern nur noch als alles umfassende Dystopie verhandelt werden. Als prädestiniertes Horrorgenre erweist sich die faktenbasierte *Climate Fiction*, in der bezeichnenderweise nur gelegentlich hochartifizielle Innenräume aufscheinen, in denen das Zusammenleben mit Pflanzen zur einzigen Möglichkeit wird, die menschliche Existenz zu verlängern.⁸²

82 Vgl. dazu das »Wohnprojekt« der Künstlergruppe Superflux mit dem Titel *Mitigation of Shock (London 2050)*, das zuerst in der Ausstellung »After the End of the World« (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 25.10.2017–1.3.2018) gezeigt wurde. Dokumentiert ist ein Katastrophenszenario als »pragmatic experience practicing hope for a future disrupted by climate change«, in dem die Gruppe ihr Überleben in einer abgeschlossenen Londoner Stadtwohnung durch den Anbau von Zimmerpflanzen erprobte; URL: <https://superflux.in/index.php/work/mitigation-of-shock/#> (11. September 2025).

STEFANIE FREYER

Das Grüne Schloss

Wohnen mit Pflanzen im 16. Jahrhundert

Living with plants has a long tradition in Weimar. As early as the 16th century, a residential palace was built whose architecture forged a close connection between the interior and exterior, allowing the greenery outside to be traversed and viewed from multiple perspectives, whilst also bringing it into semi-open rooms.

Das Wohnen mit Pflanzen hat in Weimar und insbesondere am dortigen Hof eine lange Tradition, die bis in die Renaissance zurückreicht: Schon im 16. Jahrhundert integrierte die Herzogsfamilie die botanische Welt in ihr Wohnen und begnügte sich dabei nicht allein mit dem dekorativen Aufstellen frischer Schnittblumen, wovon eine nicht unerhebliche Zahl gläserner Blumenvasen in den fürstlichen Inventaren zeugt. Sie holte sich die Pflanzenwelt vielmehr auch in Form von Kübel- und Tontopfpflanzen ins Haus und ließ die Grenzen von Innen und Außen verschwimmen, indem sie mit architektonischen Feinheiten das sogenannte Grüne Schloss mit seinem prachtvollen, exquisit bestückten Garten verband. Die ungewöhnlich großen Fenster des Grünen Schlosses, aber auch die sorgfältig konzipierten, halboffen gebauten Übergangszonen im Erdgeschoss wie auch im ersten Obergeschoss stellten sicher, dass Garten und innerhäuslicher Wohnbereich fließend ineinander übergingen. Durch sie war es möglich, zwischen Innen und Außen problemlos hin und her zu wechseln, frei auf das umliegende Grün, das gegenüberliegende Schlossensemble und die Stadt zu blicken und die eingetopfte, mobile Botanik saisonal in die lichtdurchfluteten Räume einzuholen.

Die eindruckliche Bau- und Gartengestaltung ging auf Herzog Johann Wilhelm I. (1530–1573) zurück. Er schuf sich damit einen eigenen Wohnsitz, der seinen Status als Mitregent in Abgrenzung zu seinen Brüdern angemessen und vor allem speziell auf seine Person bezogen zur Schau stellte. Mit dem Hornstein stand in Weimar zwar bereits ein Residenzschloss zur Verfügung, doch wurden dessen repräsentativste, einst kurfürstliche Räume vom älteren Bruder, Johann Friedrich II. (1529–1595), beansprucht. Ihr Vater, Johann Friedrich I. (1503–1554), hatte den Hornstein 1552 zwangsweise bezogen, nachdem ihm der Kaiser die sächsische Kurwürde und Kurlande entzogen, ihn zum Reichsfürsten degradiert,



gefangen gesetzt und schließlich ins verbleibende Weimarer Herzogtum entlassen hatte. Seine Söhne erkannten die testamentarisch verfügte Unteilbarkeit des Territoriums an. Johann Wilhelm I. verzögerte jedoch seinen Regentschaftsantritt, trat zunächst in die Dienste des französischen Königs, übertrug dafür seine Regentschaftsrechte befristet an seinen älteren Bruder und agierte erst nach seiner Rückkehr mit Nachdruck als Herrscher. Die Heirat und Familiengründung mit Susanna Dorothea von der Pfalz-Simmern (1544–1592) bot ihm schließlich einen guten Grund, ein eigenes Wohnschloss unabhängig und doch in mittelbarer, symbolträchtiger Nähe zum Hornstein konzipieren zu lassen. Bereits im Dezember 1562, wenige Monate nach der Geburt seines ersten Sohnes, wurde mit dem Bau des Grünen Schlosses begonnen. Zunächst stets »neues Haus« in Abgrenzung zum Hornstein genannt, erhielt der Bau seinen bis heute gebräuchlichen Namen erst im frühen 17. Jahrhundert, sehr wahrscheinlich wegen der im Eingangsbereich verlegten grünen Bodenfliesen, die das Grün des Außenbereichs ins Innere weiterführten und die enge Verbindung der Pflanzenwelt mit dem Wohnen spiegelten.

Zeitgleich zur Errichtung des »neuen Hauses« wurde der Hornstein modernisiert. Diese bauliche Konkurrenz spiegelte in gewisser Weise die zunehmend angespannte politische Beziehung der brüderlichen Regenten wider, in die ihr dritter, nicht regierender Bruder oft vermittelnd eingriff. Die Projekte konkurrierten um Baustoffe und Arbeitskräfte, in erster Linie aber um symbolisches Kapital: Der mittelalterliche Hornstein repräsentierte den hohen (kur-)fürstlichen Reichsrank bereits durch sein bloßes Alter und die ehrwürdige Reihe vorheriger Eigentümer, erlaubte aber auch genau deshalb nur An- und Umbauten der bestehenden Gebäudestruktur innerhalb des Wassergrabens. Dies war auch einer der Gründe, weshalb sich die bereits zahlreich bestehenden Schieß-, Baum-, Wurz- und Ziergärten der Weimarer Herzogsfamilie außerhalb der Schloss- und Stadtmauern befanden (Tafel 1). Das neue Grüne Schloss profitierte durch seinen Standort südlich des Schlossbezirks nur mittelbar vom architektonischen Prestige des Hornsteins, war dafür aber als kompletter Neubau an keine größere Baustruktur gebunden. Die Konventionen symbolischer Kommunikation wie auch die gemeinsame Regentschaft legten freilich nahe, an Althergekommenes anzuschließen. So erinnerte Johann Wilhelm I. beispielsweise mit einem Namensschriftzug auf der Westfront, der in ähnlicher Weise am Dresdner Schloss prangte, unverkennbar an seine kurfürstliche Abstammung. Mit dem Neubau, der nur die Stadtmauer aufnahm (Tafel 1), ergriff er aber auch die Chance, recht frei eigene prestigeträchtige Strukturen zu schaffen. Er ließ sein Schloss als Einheit von Haus



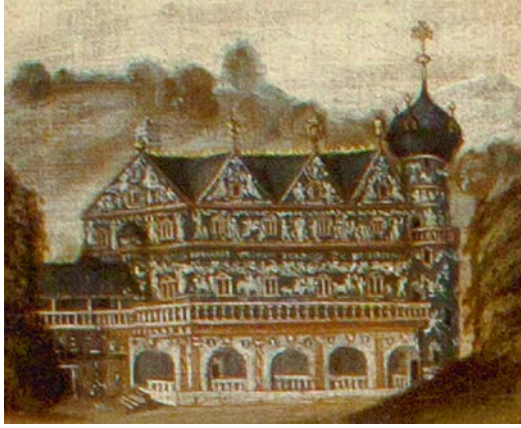


Abb. 1: Westansicht des Grünen Schlosses mit Fassadenbemalung, Ausschnitt aus dem Porträt der Herzogin Dorothea Susanna, 1575



Abb. 2: Christoph Leutloff: Dorothea Susanna von Sachsen, im Roten Schloss stehend, 1575



und Garten bauen und schien sich damit bewusst für das ›grüne Wohnen‹ entschieden zu haben, das ihn mit seiner Gattin als ein Herrscherpaar präsentierte, welches dem Fortschritt zugewandt war und sich wissenschaftlich, technologisch und gesellig auf der Höhe der Zeit befand.

Durch spätere, massive Umbauten des Grünen Schlosses – heute als Herzogin Anna Amalia Bibliothek weltberühmt – ist die Verbindung von Innen und Außen kaum noch sichtbar. Die bauhistorisch fundierte Rekonstruktion der Gebäudestruktur und des Gartens zeigt aber deutlich die Handlungsoptionen, die hier einst geschaffen wurden. Das Erdgeschoss teilte sich in nur zwei große Räume: einen Saal und eine unwesentlich kleinere, offene Halle, die durch segmentbogenförmig ausgebildete Arkaden zur Westseite den Zutritt in den direkt anschließenden Garten erlaubte, der zur Stadt, nicht zur Ilm ausgerichtet war (vgl. Tafel 1 sowie Abb. 4). Ähnlich den italienischen Loggien bot die offene Halle einen großen, wettergeschützten Bereich im Freien und lud zu saisonal unterschiedlichen Nutzungen ein. Bei wärmerem Wetter konnte der dort aufgestellte Billardtisch Mittelpunkt höfischer Geselligkeiten werden. Die Gastgeber und Gäste hatten den reich mit Rosen bestückten Garten vor Augen und konnten dort jederzeit zum Lustwandeln eintreten; an den Hallenwänden wurden sie von zwölf Hirschgeweihen sowie vier Wildschwein- und Hirschdarstellungen begrüßt und konnten im dahinterliegenden Saal weitere Jagdprunkstücke wie beispielweise einen Vierundzwanzigender bewundern. Diese Konstellation entsprach dem Konzept: Die Rosen im Garten verwiesen als farbenfrohe, duftende Pflückblumen ins Innere, während die bildlichen Jagdszenen aus dem Haus heraus auf den weiter entfernten Wald deuteten.

Der Zusammenklang zeigt, dass und wie zur Schau gestellt wurde, dass auch das Weimarer Herrscherpaar fähig war, die Natur zu dominieren. Dazu gehörte die Anpassung jahreszeitlicher Wetterbedingungen für nicht heimische Pflanzen, die eingetopft in verschiedene Temperaturzonen verbracht werden konnten. Für das Grüne Schloss wurden nachweislich unzählige transportable Kübelpflanzen angeschafft, die auch die offene Halle begrünen konnten. Gerade die mediterranen Gewächse, wie die von Johann Wilhelm I. gekauften Pomeranzen, Zitronen- und Limonenbäumchen, verlangten einen windgeschützten Standort im Sommer und frostfreie Räume im Winter. Ob die Arkadenbögen dazu bei Frostzeiten mit Holz verkleidet wurden, das vorhandene Pflanzhaus genügend Schutz und Platz bot oder die immergrünen Exemplare gar in den beheizbaren, spärlich möblierten Erdgeschosssaal einzogen, bleibt mit Blick auf Weimars botanische Pflege- und Wohnpraktiken zu erforschen. Dass es be-



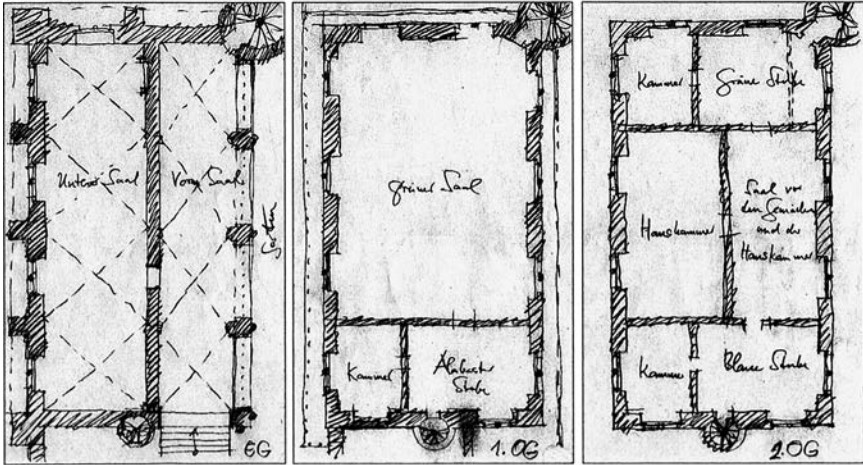


Abb. 3: Rekonstruktion der Geschossgrundrisse des Grünen Schlosses, Jürgen Beyer, 2007

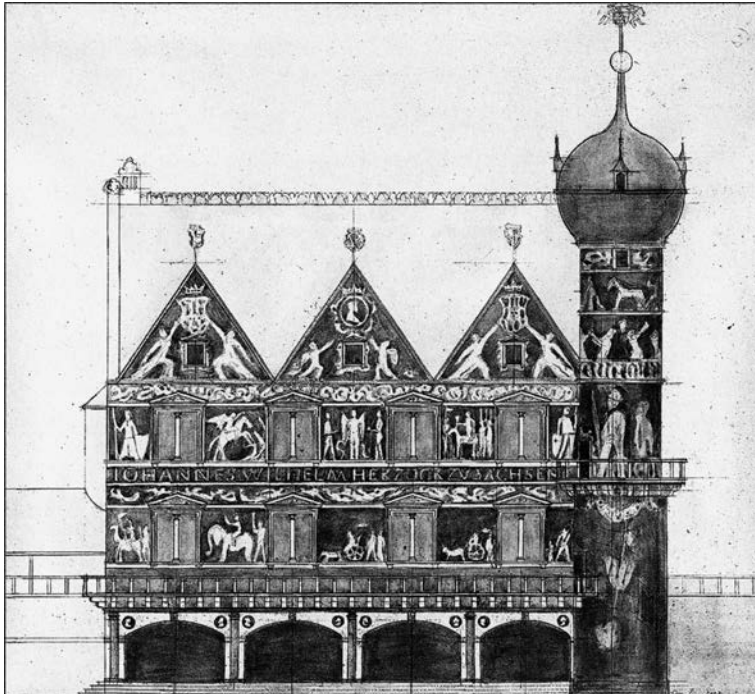


Abb. 4: Rekonstruktion der Westfassade, Jürgen Beyer, 2007



grünte Innenräume gab, scheint mit einem Wurzgarten in einer der Stuben belegt (vgl. Schneider 2017). Das Weimarer Herzogspaar entschied sich ganz grundsätzlich gegen traditionelle, alltagsrelevante Wohnstrukturen und stattdessen für große Festsäle im engen Zusammenleben mit Pflanzen (Abb. 3). Dafür übte es sich auch architektonisch im Verzicht und gliederte Wirtschaftsräume, Küche und Kapelle aus seinem Schloss aus. Lediglich das Dachgeschoss beherbergte noch Stuben für das Hofpersonal und Lagerräume.

Auch das erste Obergeschoss bot Raum und Zugang zum Grünen: Außen um den dortigen Wohnbereich des Herzogs und den etwa 200 m² großen Festsaal führte ein teils offener, teils überdachter Rundgang. Eingetopfte Pflanzen konnten dort als natürliche Ornamente platziert werden und die programmatische Fassadengestaltung saisonal ergänzen (Abb. 1, 3 und 4). Zudem bot sich die Option, um das gesamte Haus herumzuspazieren. Die Runde konnte nach Belieben auf der angrenzenden Stadtmauer um den Garten erweitert werden (Tafel 1). Dabei ließ sich die ebenerdige Pflanzenwelt aus einem anderen Blickwinkel betrachten und der Garten aus der Vogelperspektive in seiner ornamentalen Struktur wahrnehmen. Da der Rundgang Teil des Hauses war, ermöglichte er eine autonom zurückgezogene und dennoch ranggemäße Bewegung beziehungsweise einen Aufenthalt im Grünen. Immerhin forderte das höfische Zeremoniell für die Mitglieder der Fürstenfamilie im Alltag nur dann eine standesgemäße, mithin adlige Begleitung, wenn sie das Haus verließen. Davon profitierte auch die Herzogin, die nicht nur über den Haupttreppenturm, sondern auch über einen privaten Wendelstein aus ihren Gemächern im zweiten Obergeschoss das Appartement ihres Gatten und den naturnahen Rundgang im ersten Obergeschoss erreichte (Abb. 4). Diese Nutzung war der Herzogin so wichtig, dass sie auch das Rote Schloss – das sie sich ab 1573 als Witwensitz gegenüber dem Grünen Schloss ebenfalls an den Garten angrenzend erbauen ließ und bis 1592 bewohnte – mit einem unmittelbaren Zugang zu dem erhöhten Gartenrundgang ausstatten ließ.

Weimar war im 16. Jahrhundert mit fürstlichen Gärten und Grünanlagen reich bestückt (Tafel 1); das grüne Wohnen von Johann Wilhelm I. und Susanna Dorothea ging aber wesentlich darüber hinaus. Es diente fraglos der Erholung und Kulinarik. Die selbst gezogenen Südfrüchte wurden nachweislich verzehrt. Die enge Verzahnung von Schloss und Grün spiegelt aber auch den Wunsch, die Pflanzen als sichtbare, repräsentative Standessymbole zu nutzen, ästhetisch zu genießen sowie zu sammeln und zu kultivieren. Das korrelierte mit dem zunehmenden gelehrten



botanischen Interesse, das sich auch an der nahegelegenen herzoglichen Universität in Jena Mitte des 16. Jahrhunderts entfaltete.

Mit Blick auf die Ansprüche und Bedürfnisse der Gewächse stellt sich allerdings die Frage, wer deren Pflege übernahm und welche Wohn- und Alltagspraktiken die üppige Begrünung der Herzogsfamilie und ihrem Hofpersonal abverlangte, ermöglichte oder aber verhinderte. Die baulichen Strukturen erlaubten es, dass die Fürstenfamilie und auch ihr adliges Hofpersonal selbst gärtnerisch tätig werden oder botanisch-gelehrt forschen konnten. So war zum Beispiel die Bewässerung durch den »durchsichtigen Turm« im Garten repräsentativ und ortsnah gesichert. Der Turm beeindruckte mit seiner 16 Meter hohen Konstruktion als dreistufiger, von acht Säulen umkränzter Rundtempel, von dem Wasser in ein elf Meter breites, ringförmiges Wasserbecken tropfte. Er bot saisonal Wasser zum Gießen, und die Verdunstung dürfte vor allem den fremdländischen Pflanzen gutgetan haben. Von allen Geschosshöhen und Blickrichtungen war der Turm prachtvoll anzusehen und vermittelte technische Finesse, wenn bewusst gemacht wurde, dass die Zuleitung des Wassers aus der Ilm nach gescheiterten Versuchen mit hölzernen Konstruktionen letztlich mit Röhren aus Keramik und Metall und spezieller Wasserkunst aufwendig gesichert wurde. Das Bewässern der Pflanzen erhielt dadurch eine repräsentative wie innovative technologisch-ästhetische Dimension und fügte sich nahtlos in den Topos der beherrschten Natur, den Fürstenfamilien mit geordneten Gärten und Wasserspielen auch im 16. Jahrhundert weithin bedienten.

Dennoch bleibt im Detail zu erforschen, ob und in welchem Maß der (Hoch-)Adel mitgärtnete. Die Pflanzenpracht verlangte nach konstanter, mithin täglicher Aufmerksamkeit, die mit dem höfischen Alltag einer Herzogsfamilie nur schwer zu vereinbaren war. Wohl auch deshalb verpflichtete Johann Wilhelm I. einen italienischen Gärtner namens Trel, mit dem er sich auch den nötigen Wissenstransfer und Handelskontakte für die Beschaffung und Versorgung fremdländischer Pflanzen sicherte. Ab 1570 übernahm der aus Württemberg stammende Hans Weis die Oberaufsicht, zeitweise weiter unterstützt von italienischen Gärtnern. Offen ist, wie deren Arbeit und Wirken die höfische Lebensweise bereicherten oder einschränkten. Das Platzieren der Pflanzen im und um den fürstlichen Wohnbereich herum provozierte ein Zusammentreffen von Gärtnern und der Herzogsfamilie, das mit dem Zeremoniell in Einklang gebracht werden musste. Die fürstliche Nähe war exklusiv organisiert, auch und insbesondere für die nicht adelige Bedienung. Es gilt deshalb nach Abläufen des Gärtnerns zu fragen, die mitunter mit dem Takt des höfischen Alltags in Konflikt standen, aber auch berücksichtigen muss-

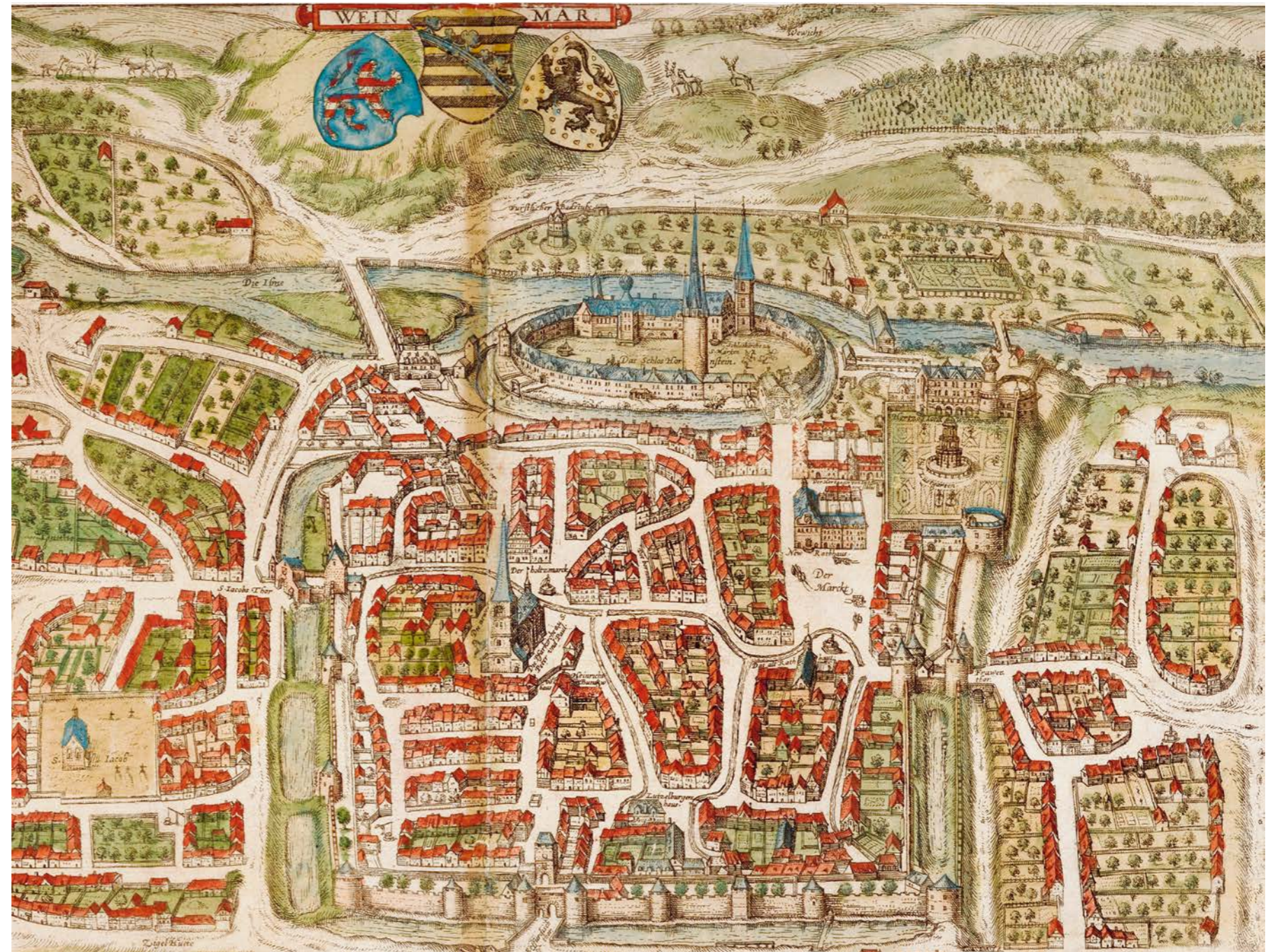


ten, dass die Pflanzenpflege eines gewissen Tagesrhythmus bedurfte. Das Bewässern, Zurückschneiden, saisonale Befestigen, Harken zur Unkraut- und Schädlingsbeseitigung oder Ernten verursachte zudem einen gewissen Geräuschpegel, der möglicherweise das höfische Leben herausforderte. Um diese Fragen zu beantworten, empfiehlt es sich, zusätzlich zu den bisher vornehmlich von der Forschung konsultierten Inventaren, Rechnungen, Bauzeichnungen und (Bau-)Objektanalysen auch die Korrespondenzen der Herrscherfamilien, ihres Hofstaats und der Gäste des Hofes gezielt nach den Praktiken des grünen Wohnens zu befragen.

Literaturauswahl

Jürgen Beyer: Die Baugeschichte. Vom Herzogsschloss des 16. Jahrhunderts zur Großherzoglichen Bibliothek von 1849. In: Walther Grundwald, Michael Knoche, Hellmut Seemann (Hg.): Die Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Nach dem Brand in neuem Glanz. Berlin 2007, S. 125–144. – Jürgen Beyer: Das Renaissanceschloss des Herzogs. Der Vorgängerbau der Herzogin Anna Amalia Bibliothek. In: Heimat Thüringen 15 (2008), H. 1/2, S. 26–30. – Wolfgang Huschke: Die Geschichte des Parkes von Weimar. Weimar 1951. – Julia Mandry: Leben in der Weimarer Residenz. Inventare des Grünen Schlosses aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In: Leonhard Helten, Anke Neugebauer, Uwe Schirmer (Hg.): Mitteldeutsche Residenzen. Neuere Forschungen. Halle a. d. S. 2019, S. 61–84. – Gerhard Müller: Das Weimarer Schloss als reichsfürstliche Residenz im 16. Jahrhundert. Auf den Spuren eines historischen Phänomens. In: Burgen des Historismus. Die Veste Heldburg im Kontext des Historismus. Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten. Forschungen und Berichte zu Schlössern, Gärten, Burgen und Klöstern in Thüringen 16 (2012), S. 213–226. – Walther Scheidig: Zur Baugeschichte der Weimarer Bibliothek. In: Hermann Blumenthal (Hg.): Aus der Geschichte der Landesbibliothek zu Weimar und ihrer Sammlungen. Festschrift zur Feier ihres 250-jährigen Bestehens und zur 175-jährigen Wiederkehr ihres Einzuges ins Grüne Schloß. Jena 1941. – Angelika Schneider: Orangeriekultur am Hof des Herzogshauses Sachsen-Weimar-Eisenach. Ein Überblick. In: Orangeriekultur in Weimar und im östlichen Thüringen. Von den Bauten zur Praxis der Pflanzenkultivierung. Hg. v. Arbeitskreis Orangerien in Deutschland e. V. Berlin 2017, S. 15–40.





Tafel I

Schloss und Garten des Herzogs Johann Wilhelm (rechts) und
Schloss Hornstein (links) in Weimar, Ausschnitt des Stadtplans
von Johannes Wolf, 1569/70

ANNA ANANIEVA

Der Jardin portatif

Modische Pflanzenmöbel und die Zimmergärtnerei seit 1750

Der Aufsatz untersucht die Verbindung von Gartenbau und Innenraumgestaltung und richtet den Fokus auf die Pflanzenmöbel im Rahmen der Zimmergärtnerei. Ein Beispiel dafür bietet der Weimarer »Jardin portatif« – ein multifunktionales Möbelstück, das botanische und soziokulturelle Aufgaben erfüllte. Gepflegt vor allem von Frauen, bieten solche Pflanzenmöbel aufschlussreiche Einblicke in die Geschlechterverhältnisse der Zeit. Sie zeigen, wie gärtnerische Praktiken in die Alltagsästhetik eingebettet waren.

The essay examines the intersection of horticulture and interior design in late 18th- and 19th-century Europe, with particular attention to the emergence of interior plant furniture. This cultural phenomenon is exemplified by Weimar's »Jardin portatif«, a multifunctional piece that served both horticultural and sociocultural purposes. Maintained primarily by women, these indoor gardens offer valuable insights into gender roles, revealing how botanical practices were embedded in everyday life.

Einmal im Winter erwacht in Räumen der Klassik Stiftung Weimar ein kleiner Blumengarten. Ein lebhaftes Arrangement aus strahlend blauen Hyazinthen, zarten Märzenbechern, feurig roten Tulpen, bunten Primeln und leuchtend roten Tausendschönchen umrahmt eine Gruppe majestätischer Rittersterne, die im Zentrum der Komposition stehen. Die weißen Schneeglöckchen, die zwischen den Pflanzen verstreut sind, verleihen dem Ensemble eine fröhliche Leichtigkeit. All dies wird auf einem runden Tisch aus Mahagoniholz kunstvoll in Szene gesetzt, wobei die blühenden Pflanzen in einer in die Tischplatte eingelassenen flachen Metallwanne eingebettet sind. Die Wirkung der jährlich aufs Neue komponierten Blumenpracht unterstützt die schlichte Eleganz des Möbelstücks, das Anmut mit Stabilität vereint: Die kannelierte Mittelstütze des Tisches verbreitert sich zu einer blütenförmigen Basis und ruht auf einer vierseitig eingezogenen Sockelplatte auf Volutenfüßen.

Der Weimarer Blumentisch – auch »Jardin portatif« genannt – ist ein glänzendes Beispiel für die Kunst der Pflanzenmöbel, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu einer exklusiven modischen Erscheinung avancierten. In der Biedermeierzeit feierten sie den Einzug in die Wohnräume der

Paris.

Meubles et Objets de Goût.

N^o. 37.



Tables à Fleurs ou Jardinières.

Abb. 1: Tables à fleurs ou Jardinières, kolorierte Radierung, 1802, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris

zunehmend sozial gemischten europäischen eleganten Welt, um dann im Verlauf des 19. Jahrhunderts zum Bestandteil jeder gepflegten Hauseinrichtung in Europa und in der Neuen Welt zu werden. Als Pflanzenständer von kunstvoll verspielter oder schlichter Form, aus exotischen oder einheimischen Holzarten oder auch aus Metallen wie Bronze oder Eisen angefertigt, bringen sie die Verbindung zwischen der Garten- und der Wohnkultur effektiv zur Geltung.¹ (Abb. 1)

Konstruktion

Die eigentümlich anmutende französische Bezeichnung des Weimarer Blumentisches als »Jardin portatif«, die wörtlich »tragbarer Garten« bedeutet, geht auf die Anfänge dieses Pflanzenmöbels im deutschsprachigen Raum zurück. Unter diesem Namen stellte die in Weimar bei Friedrich Justin Bertuch erscheinende Monatsschrift *Journal des Luxus und der Moden* das Möbelstück im Dezemberheft 1792 dem lesenden Publikum vor.² Der Präsentation des Blumentisches in Text und Bild stellte der Verleger eine Abhandlung *Ueber den Luxus der Zimmer-Gärten* voran, in der der Weimarer Arzt Christoph Wilhelm Hufeland (1762–1836) die zunehmende Verbreitung der duftenden Zimmerpflanzen beschrieb und ihre Wirkung in Wohnräumen kritisch beleuchtete.³ Die bei Cotta in Tübingen herausgegebene neue Frauenzeitschrift *Flora* griff diese Nachricht sofort auf und machte die »Blumenfreundinnen« unter ihrer Leserschaft zu Beginn des Jahres 1793 darauf aufmerksam: »Lassen Sie von Einem Ihrer Anbeter im Dezemberhefte des Modejournals, sich den Aufsatz über die *Gefährlichkeit der Zimmergärten* vorlesen, und das artige Modell eines *Jardin portatif* (Blumentisches) vorlegen, worinn für sieben

- 1 Zum Einstieg in die Thematik der historischen Pflanzenmöbel siehe Ursula zu Dohna: Blumenmöbel der Zeit um 1800. In: Erika Schmidt, Wilfried Hansmann, Jörg Gamer (Hg.): Garten – Kunst – Geschichte. Worms 1994, S. 113–115; Sophie Ruppel: Botanophilie. Mensch und Pflanze in der aufklärerisch-bürgerlichen Gesellschaft um 1800. Köln 2019, S. 473–480.
- 2 Vgl. [Anon.:] Ameublement. Ein Jardin portatif oder Blumen-Tisch. In: *Journal des Luxus und der Moden* 7 (1792), S. 638–639. Die Zeitschrift wurde von Friedrich Justin Bertuch und Georg Melchior Kraus herausgegeben.
- 3 [Christoph Wilhelm Hufeland:] *Ueber den Luxus der Zimmer-Gärten*. In: *Journal des Luxus und der Moden* 7 (1792), S. 597–605.

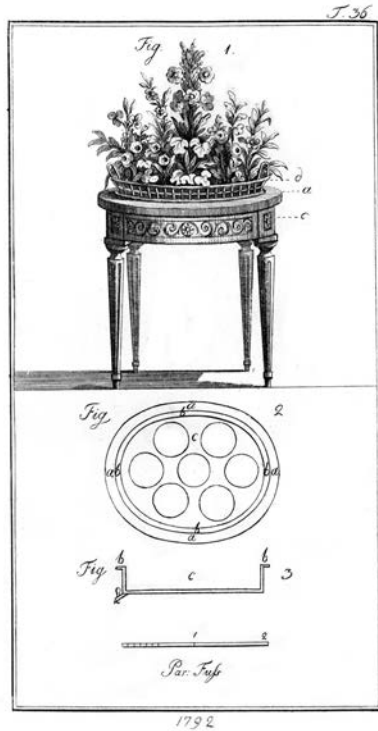


Abb. 2: Ein Jardin portatif oder Blumen-Tisch, Kupferstich, 1792

Gewächsbehälter Platz ist.«⁴ Die medizinischen Bedenken wurden zwar ernst genommen und schärfen das Problembewusstsein, minderten jedoch nicht die Faszination für die gärtnerischen Einrichtungsideen.

4 [Anon.:] Modeneuigkeiten. In: *Flora: Teutschlands Töchtern geweiht von Freunden und Freundinnen des schönen Geschlechts* 1 (1793), S. 303 (Hervorh. im Orig.). Gründungsherausgeber war Ludwig Ferdinand Huber. Vgl. zu *Flora* in Konkurrenz zu den bestehenden Frauenzeitschriften Ulrike Weckel: *Zwischen Häuslichkeit und Öffentlichkeit. Die ersten deutschen Frauenzeitschriften im späten 18. Jahrhundert und ihr Publikum.* Tübingen 1998. – Theodor Gottlieb von Hippel verwendet den modischen Ausdruck ›jardin portatif‹ für die Bezeichnung eines Fenstergartens in seinem 1793 erschienenen Roman. [Theodor Gottlieb von Hippel:] *Kreuz- und Querzüge des Ritters A bis Z. Von dem Verfasser der Lebensläufe in aufsteigender Linie.* 2 Bde. Berlin 1793–1794. Bd. 1. Berlin 1793, S. 563.

Die Konstruktion des Blumentisches, der als »ein schönes und angenehmes« Möbelstück beworben wurde, zeichnete sich durch eine Besonderheit aus: Anstelle einer geschlossenen Tischplatte besaß der Tisch einen ovalen Holzrahmen mit einer darin integrierten Metallwanne, die flach genug war, um von der Zarge des Tisches leicht verdeckt zu werden. Dieses in die Tischöffnung eingehängte Behältnis diente der Aufnahme von Topfpflanzen, die darin flexibel ausgetauscht und arrangiert werden konnten. Das im *Journal des Luxus und der Moden* abgebildete Möbelstück lieferte ein Muster für ein Arrangement aus Blumentöpfen mit: »[Der Blumentisch] ist so eingerichtet, daß man, [...], bis an 7 Aesche mit Gewächsen hineinsetzen kann.«⁵ Ein am Boden der Metallwanne angebrachter Zapfhahn ermöglichte das Entfernen des überflüssigen Wassers, das sich nach der Bewässerung der Pflanzen dort ansammelte. Den oberen Rand des Einsatzgefäßes schmückte eine umlaufende Galerie aus lackiertem Blech, die langstieligen Pflanzen Halt gab und als dekoratives Element das Flechtwerk eines Blumenkorbes imitierte. (Abb. 2)

Bepflanzung

Der im *Journal des Luxus und der Moden* als Modeneuheit vorgestellte Blumentisch diente nicht nur der Ausstellung von Zimmerpflanzen, sondern war auch an sich ein Schaustück innerhalb der Raumeinrichtung.⁶ Für die Bepflanzung empfahl die Zeitschrift daher, im Treibhaus bereits zur Blüte gebrachte Topfpflanzen zu verwenden, denn: »Die Blumen im

5 [Anon.:] Ameublement (Anm. 2), S. 639. Es ist nicht bekannt, wer die Objektbeschreibung zum Kupferstich verfasste; auffällig ist hier eine regionale sächsische Bezeichnung des Blumentopfs als »Asch«.

6 Dass die Betonung hier auf dem Möbel und nicht auf den Pflanzen lag, hing vermutlich auch mit den Handelsinteressen des Verlegers zusammen, der sich seit 1791 verstärkt dem Verkauf von Gegenständen der Zimmereinrichtung widmete. Vgl. Angelika Emmrich, Susanne Schroeder: Weimarer historische Interieurs. Zum Ameublement im »Journal des Luxus und der Moden«. In: Gerhard R. Kaiser, Siegfried Seifert (Hg.): Friedrich Justin Bertuch (1747–1822). Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar. Tübingen 2000, S. 501–518; Gert-Dieter Ulferts: Möbel für Europa. Roentgen und Weimar. In: Thorsten Valk, Hellmut Th. Seemann (Hg.): Europa in Weimar. Visionen eines Kontinents. Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 2008. Göttingen 2008, S. 298–317.

Wohnzimmer selbst zu ziehen, geht selten [...] gut von statten.«⁷ Allerdings widmete sich gerade dieser Herausforderung die Gartenliteratur der Zeit, wobei die Schriften zu Zimmergärten eine eigene, um 1800 ständig wachsende Sparte bildeten.⁸ Zu den Pionieren auf diesem Gebiet zählte Johann August Grotjan (1717–1777) aus Nordhausen in Thüringen, gefolgt von Friedrich Gottlieb Dietrich (1765–1850) aus Weimar und Carl Paul Bouché (1747–1819) aus Berlin. Die Publikationen dieser Gärtner, die sich explizit mit Zimmerpflanzen und somit mit der Aufzucht, Pflege und Präsentation der Blumen in Wohnräumen beschäftigten, erfreuten sich zahlreicher Neuauflagen und zielten auf ein Publikum, das sich gerade keine Gewächshäuser leisten konnte.⁹ Mit dem durch die Gartenliteratur vermittelten Wissen über Zimmerpflanzen wuchsen auch die neuen Bedürfnisse nach passenden Pflanzenmöbeln für Wohnräume.

So lieferte Grotjan eine erste praktische Anleitung, wie Hyazinthen, Narzissen, Tulpen und Nelken in »gewöhnlichen Wohnstuben« zur Blüte gebracht werden können, um alle »Liebhaber[-]« der »Blumen-Gärtnerey« in der kalten Jahreszeit mit ihrem natürlichen Duft zu erfreuen. Einen zusätzlichen Nutzen erkannte er darin, die Pflanzenblüte zeitlich

7 [Anon.]: Ameublement (Anm. 2), S. 639.

8 Den besten Überblick bietet nach wie vor Friedrich Jakob Dochnahl (Hg.): *Bibliotheca hortensis: Vollständige Garten-Bibliothek oder Alphabetisches Verzeichniss aller Bücher, welche über Gärtnerei, Blumen- und Gemüse-zucht, Obst- und Weinbau, Gartenbotanik und bildende Gartenkunst von 1750 bis 1860 in Deutschland erschienen sind. Mit der Angabe der Verleger und Preise. Nebst einem chronologischen Sachregister.* Nürnberg 1861. Eine Auswahl der digital verfügbaren historischen Zimmergartenliteratur findet sich auf der Homepage der Deutschen Gartenbaubibliothek e. V.; URL: <https://gartenbaubibliothek.de/digitale-archive/monographien/zimmergaertnerie-indoor-gardening> (6. August 2024). – Ich danke Clemens A. Wimmer für seine hilfsbereite und sachkundige Unterstützung meiner Recherchen.

9 Vgl. Johann August Grotjan: *Physikalische Winter-Belustigung mit Hyacinthen, Jonquillen, Tazetten, Tulipanen, Nelken und Levcojen: welche auf das accurateste zu erkennen geben, wie die genannten Zwiebel-Gewächse, zur Winterszeit, nicht nur zur schönsten Flor zu bringen, sondern auch solche Flor auf jeden verlangten Winter-Tag sich bestimmen lasse [...].* Nordhausen 1750 (Neuaufgaben bis 1774); 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.* Weimar 1801; Carl Paul Bouché: *Der Zimmer- und Fenstergarten oder kurze und deutliche Anleitung die beliebtesten Blumen und Zierpflanzen in Zimmern und Fenstern ziehen, pflegen und überwintern zu können [...].* Berlin 1808.

genau zu bestimmen, um besondere Anlässe zu feiern, so zum Beispiel »in Fürstlichen und andern Residenzien ein im Winter einfallender Namens- oder Geburts-Tag eines grossen Herrn«. ¹⁰ Detailreich gab Grotjan Auskunft über die Beschaffenheit des Zimmers, der Einsatzgefäße, der Blumengläser und -töpfe sowie über die erfolgversprechenden Strategien der Bewässerung, Düngung und Belüftung der kompakten Zimmergärten, die auf Fensterbänken und Stellagen positioniert werden konnten.

Die ästhetische Seite der von Grotjan beschriebenen »physikalischen Winter-Belustigung« nahm der englische Tonwarenfabrikant Josiah Wedgwood in den Blick. Als eine Neuerung empfahl er, die keramischen Punschschalen aus seiner Produktion im Winter zu kleinen »Gärten« umzufunktionieren. Dafür sollte die Schale mit etwas Sand aufgefüllt und mit mehreren darauf platzierten Blumengläsern zur Aufzucht der Zwiebelpflanzen bestückt werden, um so als Neujahrgeschenk oder als blühende Dekoration auf einer winterlichen Festtafel Verwendung zu finden. ¹¹

Erfindung der Pflanzenmöbel und ihre Verbreitung

Es dauerte nicht lange, bis auch Möbelbauer die Kästen und Schalen mit Blumengefäßen ins Auge fassten und dem kauffreudigen Publikum eigene Lösungen präsentierten. Einen multifunktionalen dreibeinigen Blumenständer (franz. »pot à fleurs«) aus Kiefernholz mit Messinginsätzen bewarb im September 1773 Jean-Henri (Johann Heinrich) Eberts (1726–1793), Kunsthändler und Herausgeber der Pariser Modebilderreihe *Monument du Costume*. Die erste dokumentierte französische Werbeanzeige

10 Johann August Grotjan: Physikalische Winter-Belustigung [...]. Nordhausen ³1766, unpag., Kapitel »Vorerinnerung«; URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11111506-6> (5. August 2025).

11 »Your Punch bowl is a Winter flowerpot, not to be filled with water and branches of flowers, but with sand, and bulbous roots and is to those baubles made in Glass for growing one bulbous root, what a Garden is to a flowerpot [...].« Josiah Wedgwood an Thomas Bentley, Burslem, 31. Dezember 1767. In: Selected Letters of Josiah Wedgwood. Hg. v. Ann Finer, George Savage. London 1965, S. 60–61, hier S. 61 (Hervorh. im Orig.). Keramische Blumentöpfe und Blumenständer aus Jasper, einer Mischung aus Töpferton und pulverisiertem Feuerstein, befanden sich seit den 1770er Jahren im Sortiment der neuen Wedgwood-Fabrik. Siehe die Abbildungen ebd., S. 130, 136, 147, 266. Vgl. auch Francis J. B. Watson: The Wrightsman Collection. New York 1966. Bd. 2, S. 473.

für einen Blumentisch (franz. »table à fleurs«) folgte dann im Jahr 1777. Damit wurde der existierende Katalog der Kleinmöbel nachweislich um ein neues Möbelstück bereichert, das lebende Pflanzen beherbergte und unter dem bis heute in der Kulturgeschichte gebräuchlichen Namen »jardinière« (dt. Gärtnerin) seinen Platz auf dem internationalen Möbelmarkt des 19. Jahrhunderts behauptete.¹² Aus einem besonderen, zeitspezifischen Bedürfnis erwachsen, das die Konjunktur der Gartenkunst der 1770er Jahre mit der sich ändernden Wohnkultur nach 1800 nachhaltig verband, waren die Pflanzenmöbel auch für alternative Verwendungszwecke offen. So wie das Einsatzgefäß eines Blumenständers bei Bedarf gegen eine Waschschüssel oder eine Duftschale ausgetauscht werden konnte, so konnte es auch, mit einer Platte oder einem Tablett ergänzt, vor allem in Frauenkreisen als Tischchen für Teestunden oder für Hand- und Schreiarbeiten genutzt werden.

An der Schwelle zum 19. Jahrhundert waren die Blumentische mit Einsatzgefäßen für lebende Pflanzen eine gesamteuropäische Erscheinung, bei der sich auffällig viele Möbelbauer deutscher Herkunft große Verdienste erwarben. In der Pariser Werkstatt von Nicolas Lannuier zeichnete sich Ferdinand Bury aus, in Wien war Joseph Ulrich Danhauser für die Wohnraumgestaltung prägend, in St. Petersburg blieben die Möbel aus der Werkstatt von Heinrich Daniel Gambbs, eines Schülers David Roentgens, über Generationen hinweg beliebt und begehrt. Die französische Modegrafik wirkte dabei über die Sprachgrenzen hinaus geschmacksbildend. Die Formenvielfalt und Gestaltungsvorschläge wurden besonders einprägsam in den Bilderserien von Pierre de La Mésangère (1761–1831) demonstriert. Der Gründungsredakteur der Pariser Zeitschrift *Journal des dames et des modes* sorgte für die Verbreitung der aktuellen Möbeldesigns. Zum einen präsentierte er farbenfroh bepflanzte Blumentische im Zusammenhang mit der Kleidermode in der Reihe *Costumes Parisiens*, die als Bildbeilagen des *Journal des dames et des modes*

12 Vgl. Daniëlle O. Kisluk-Grosheide, Wolfram Koeppel, William Rieder: *European Furniture in the Metropolitan Museum of Art: Highlights of the Collection*. New York, New Haven 2006, S. 166 (Abb. zu Eberts); Francis J.B. Watson: *The Wrightsman Collection* (Anm. 11). Bd. 1, S. 103 f., Bd. 2, S. 473, 592 (»table à fleurs«); Paul Augé (Hg.): *Larousse du XXe siècle en six volumes*. Paris 1928–1933. Bd. 4. Paris 1931, S. 157 (»jardinière«); John Gloag: *A Short Dictionary of Furniture*. London 1952, S. 405 (»jardinière«). Vgl. auch die neueste Auflage von 2022 mit dem Untertitel *Containing over 2,600 Entries That Include Terms and Names Used in Britain and the USA*.



Abb. 3: *Cornette Gauffrée, à la Paysanne*, kolorierte Radierung, 1807, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris

Abb. 4: *Jardinière en acajou et bronze doré surmontée d'une corbeille en tôle vernie*, kolorierte Radierung, 1807, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris

erschieden und die, auf die visuelle Aussage konzentriert, in den Wiederabdrucken verbreitet wurden.¹³ (Abb. 3) Zum anderen bewarb La

13 Einen Blumentisch präsentierte ein handkoloriertes Modebild mit der Darstellung eines Schals im ländlichen Stil (*Cornette Gauffrée, à la Paysanne*). Dieses Modekupfer lag der Zeitschrift *Journal des dames et des modes* in ihrer französischen Ausgabe (Paris, 27. August 1799) bei und wurde auch in den deutschen Nachdruck (Frankfurt a.M., 16. September 1799) aufgenommen. Vgl. Annemarie Kleinert: Zwei Zeitschriften mit dem gleichen Titel: das Pariser und das Frankfurter »Journal des Dames et des Modes«. In: Publizis-

Mésangère eine Auswahl der Blumentische mit den Bildertafeln der Serie *Collection de meubles et objets de goût*, die zwischen 1802 und 1815 im Druck erschien.¹⁴ Diese abwechslungsreichen Darstellungen der Kleinmöbel geben heute manche Auskunft über praktische Lösungen für die angemessene Pflege der eingesetzten Pflanzen. Wobei die Fragen der Be- und Entwässerung durch wenig anspruchsvolle Technik gelöst wurden, wenn ein Krug und eine Schüssel unter der perforierten Einsatzwanne mit Pflanzen angebracht waren, in die das überflüssige Gießwasser jederzeit frei abfließen konnte. Die Versorgung des Blumentisches mit Sonnenlicht und Frischluft wurde erleichtert, indem die Tischbeine mit Rädchen versehen wurden. (Abb. 1 und 4)

Bewässerung, Belüftung und die Frage der Raumluftqualität

Mit der zunehmenden Verbreitung von Pflanzenmöbeln um 1800 setzte eine Debatte über die Auswirkungen von Zimmerpflanzen auf das Wohnklima ein, wobei die Frage aufgeworfen wurde, ob und wie lebende Pflanzen die Luftqualität in Wohnräumen beeinträchtigen.

Bereits bei der Einführung der Blumentische als Modemöbel im ausgehenden 18. Jahrhundert wurde in der Literatur auf die möglichen negativen Folgen von Zimmerpflanzen hingewiesen. Wie eingangs erwähnt, warnte Hufeland vor den Auswirkungen von Pflanzen auf die Raumluft und berichtete sogar von dokumentierten Todesfällen.¹⁵ Diese Befürch-

tik. Vierteljahreshefte für Kommunikationsforschung 35 (1990), H. 2, S. 209–222, hier S. 220. – Die gleiche Bildtafel (Nr. 153) wurde später in der Sammlung *Costumes Parisiens* wiederabgedruckt (Bd. 2 [Jg. 1799–1800], Taf. 101–200, Paris 1807). Siehe ein Exemplar aus dem Bestand von Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris, Inv.-Nr. G.15131; URL: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/de/node/542035> (6. August 2024).

14 Pierre de La Mésangère: *Collection de meubles et objets de goût*. 8 Bde. Paris 1802–1815.

15 Vgl. [Christoph Wilhelm Hufeland:] Ueber den Luxus der Zimmer-Gärten (Anm. 3). In dem anonym erschienenen Artikel im *Journal des Luxus und der Moden* bezieht sich der Verfasser auf die jüngsten Veröffentlichungen von Joseph Priestley und Jan Ingenhousz, die sich mit der Photosynthese befassten. Im Gegensatz zu einer ausgesprochen neutralen Haltung des niederländischen Arztes und Botanikers Ingenhousz gegenüber der Auswirkung der Pflanzen auf die Zimmerluft erkennt Hufeland darin eine direkte Gefahr und schildert in diesem Zusammenhang eine Reihe von lebensgefährlichen Fallbeispielen.

tungen spiegelten sich auch in populären Diskursen wider. Das Unterhaltungstheater wurde zum Zeugen der weit verbreiteten Vorliebe für Zimmertöpfe und Pflanzenmöbel, aber auch der satirischen Auseinandersetzung mit den ärztlichen Bedenken. Ein Beispiel dafür liefert die Komödie *Der Rehbock* von August von Kotzebue, in der der Baron Wolkenstein den frühen Tod seiner Frau auf die übermäßige Anzahl von Zimmerpflanzen in ihrem Schlafzimmer zurückführt. Er beklagt, dass sie ihr Schlafzimmer erst »in einen Blumengarten« und dann sogar in »eine Birkenlaube« verwandelt habe und schließlich »im Blumenduft erstickte«. ¹⁶

Die Einschätzungen zur Wirkung von Zimmerpflanzen auf die Raumluft blieben im Verlauf des 19. Jahrhunderts kontrovers, obwohl der grundlegende Mechanismus der Photosynthese und der Beitrag von Pflanzen zur Luftqualität längst bekannt waren. Während manche populäre Haushaltsratgeber wie *Cassell's Household Guide* noch in den 1870er Jahren davor warnten, Pflanzen nachts in Wohnräumen zu belassen, da sie Sauerstoff verbrauchten und vermeintlich »die Luft vergifteten«, ¹⁷ setzten sich auch differenziertere Perspektiven durch, die die Bedeutung von Frisch-

Seine ablehnende Haltung, insbesondere gegenüber den Blumen in Schlafzimmern, verstärkt Hufeland später in einer Abhandlung zur Schlafhygiene. Vgl. [Christoph Wilhelm Hufeland:] *Der Schlaf und das Schlafzimmer in Beziehung auf die Gesundheit*. Weimar 1802, S. 63–66. – Vgl. dazu Christiane Holm: *Brautmyrten. Topfpflanzen bei Büchner und Brentano*. In: *Georg Büchner Jahrbuch* 16 (2024), S. 89–114, hier S. 99.

16 August von Kotzebue: *Der Rehbock oder die schuldlosen Schuldbewußten*. Leipzig 1815, S. 5: »*Baron Wolkenstein*: [...] denn ich hatte sie oft genug gewarnt, ihr Schlafzimmer nicht in einen Blumengarten umzuschaffen, allein nach jeder Warnung setzte sie noch ein Dutzend Blumentöpfe mehr hinein. Endlich am heiligen Pfingstfeste macht sie gar eine Birkenlaube daraus, und die gab ihr den Rest. / *Graf*: Sie erstickte im Blumenduft. Ein recht poetischer Tod!«. – Kotzebue kannte die skeptische Einstellung Hufelands wahrscheinlich nicht nur aus dessen Veröffentlichungen, weil er auf Hufelands Dienste als Hausarzt und medizinischer Berater zeit lebens zurückgriff.

17 *Cassell's Household Guide: Being a Complete Encyclopædia of Domestic and Social Economy, and forming a guide to every department of practical life*. London, New York 1873. Bd. 1, S. 43: »It is erroneous to imagine that it is unhealthy to have plants in living-rooms. There are, of course, exceptional cases, where the perfume of some particular flower produces sickness or headache, but this only occurs with delicate persons; from sleeping-rooms, however, growing plants ought to be excluded. As a rule, it is a good plan to keep flowers in a living-room during the day, as they absorb the noxious gases in the atmosphere. These they exhale by night; and as they thus poison the air of the room, it is desirable, as far as possible, then to remove them.«

luftzufuhr und ausreichender Belüftung als zentrale Faktoren für das Wohlbefinden von Mensch und Pflanze betonten.

Die Debatte um Hygiene und Luftqualität fand in der zeitgenössischen Gartenliteratur eine angemessene Resonanz und ging mit der Entwicklung spezifischer Bewässerungs- und Belüftungstechniken einher, die sowohl den ästhetischen als auch den hygienischen Anforderungen an Pflanzenmöbel gerecht werden sollten. Grotjan, ein früher Befürworter der Zimmerpflanzenkultur, war sich der hygienischen Herausforderungen bewusst und empfahl für kleine Haushalte ohne Gewächshäuser die Aufzucht von Zwiebelpflanzen in Gläsern anstelle von Topfpflanzen. Er argumentierte, dass der Anbau in der Erde mühsamer und kostspieliger sei und »die Erdblumen, wenn der Töpfe zu viel in eine Stube gebracht werden, solche gerne dunstig machen«. ¹⁸ Im Gegensatz dazu verursachten »Wasserblumen« keinen aus Feuchtigkeit und Staubpartikeln bestehenden »Dunst« ¹⁹ und ermöglichten es, mehr Pflanzen in einem Raum zu halten, ohne die Luftqualität in geschlossenen Räumen negativ zu beeinflussen.

Zur Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelten sich zunehmend praktikable Lösungen für die Bewältigung der Belüftungs- und Bewässerungsproblematik. Ferdinand von Biedenfeld beschrieb in *Die Blumen im Zimmer* Blumentische mit integrierten Metallwannen, die mit Abläufen versehen waren, um überschüssiges Gießwasser direkt in untergestellte Gefäße abzuleiten. Diese Technik erlaubte die regelmäßige Bewässerung der Blumentöpfe, verhinderte eine zu hohe Luftfeuchtigkeit in Wohnräumen und minimierte die Schimmelbildung in den Substraten der Pflanzen. ²⁰ Ferdinand Jühlke schilderte in *Schmidlin's Blumenzucht im Zimmer* eine einfachere Variante der Blumentische mit einem »Zinkeinsatz

18 Johann August Grotjan: *Physikalische Winter-Belustigung* (Anm. 9), S. 32; vgl. auch die dritte Auflage von 1766, darin das Kapitel »Vorerinnerung« (Anm. 10), unpag.

19 Zur zeitgenössischen Auffassung von »Dunst« als Ausströmung von Staub und Feuchtigkeit, die in die Luft steigt, meist sichtbar ist, zuweilen aber nur durch den Geruch wahrgenommen werden kann, vgl. [Art.] *dunst*. In: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig 1855, S. 1559; digitalisierte Version der Erstbearbeitung (1854–1960) im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, URL: <https://www.dwds.de/wb/dwb/dunst> (9. Februar 2025).

20 Vgl. Ferdinand von Biedenfeld: *Die Blumen im Zimmer*. Leipzig 1853, S. 46 f. Zitiert auch bei Sophie Ruppel: *Botanophilie* (Anm. 1), S. 479 (Anm. 384).

mit schmalem Rande und zwei Henkeln [...], an denen er herausgehoben werden kann«, um stehendes Wasser zu entfernen.²¹

Parallel dazu wurde zunehmend die Notwendigkeit erkannt, die Luftfeuchtigkeit gezielt zu regulieren. Leopold Dippel empfahl in *Die Blattpflanzen und deren Kultur im Zimmer* ebenfalls den Einsatz der Zinkwannen: In Blumentische integriert, wurden sie mit Wasser gefüllt, um eine konstante Luftfeuchtigkeit zu erzeugen, und mit Holz- oder Metallgittern versehen, auf denen die Blumentöpfe platziert wurden. Alternativ konnten glasierte Untersätze mit Wasser gefüllt unter einzelne Pflanzgefäße gestellt werden.²² Diese Methoden boten eine Lösung für Pflanzen, die an eine feuchte Atmosphäre gewöhnt waren, ohne das Raumklima zu stark zu beeinflussen.

Die Gartenliteratur des 19. Jahrhunderts lieferte detaillierte Anleitungen zur Pflege von Zimmerpflanzen, hob die Bedeutung von geräumigen Zimmern mit großen Fenstern hervor und empfahl eine großzügige Aufstellung der Pflanzen auf Blumentischen, Blumenbrettern, Stellagen und in Blumenkästen. Ein wichtiger Punkt war die Entscheidung für die Kombination von Tontöpfen und Untersetzern, wobei eine Drainageschicht aus Kies oder Tonscherben den Wasserabzug erleichterte. Bei der Ausgestaltung der Pflanzenmöbel etablierte sich die Platzierung der einzelnen Zimmerpflanzen in wasserdichten Einsätzen oder Übertöpfen, wobei für Pflanzengruppen größere Behälter Verwendung fanden. Zur Vermeidung von Staunässe konnten alternativ zu den schon genannten Holzgittern auch umgestürzte Tontöpfe verwendet werden. Um die Feuchtigkeit zu halten, aber auch aus dekorativen Gründen, wurde die Erde mit Moos abgedeckt. Interessant ist zudem, dass zunehmend im Sinne des Pflanzenwohls die atmungsaktiven Tontöpfe, somit ein erdiges Material, bevorzugt wurden, auch wenn sie optisch versteckt wurden.

Letztlich spiegelte die Entwicklung von Pflanzenmöbeln und der damit einhergehenden Techniken zur Pflanzenpflege das Bestreben wider, naturnahe Elemente in den Wohnraum zu integrieren, ohne dabei die hygienischen Anforderungen eines gesunden Raumklimas zu vernachlässigen. Die Gestaltung von Pflanzenmöbeln war dabei nicht nur eine Frage

21 Schmidlin's Blumenzucht im Zimmer. Illustrierte Prachtausgabe. Hg. v. F. [Ferdinand] Jühlke. Dritte, vermehrte u. verbesserte Auflage. Mit 614 in den Text eingedruckten feinen Holzschnitten. Berlin 1875, S. 67; URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11318935-9> (5. August 2025).

22 Vgl. Leopold Dippel: *Die Blattpflanzen und deren Kultur im Zimmer*. Weimar 1869, S. 11.



Abb. 5: Blumentisch aus dem Besitz der Großherzogin Maria Pawlowna

der Funktionalität, sondern auch des sozialen Status und des Modegeschmacks: »Für elegante Wohnräume freilich empfehlen sich nur aus besseren Holzarten gefertigte und stylvoll gehaltene Blumentische, welche nach Styl und Farbe den übrigen Mobilien entsprechen.«²³

Der Pawlowna-Blumentisch in Weimar

Mit der eleganten Einfachheit der äußeren Erscheinung und der feinen kunsthandwerklichen Ausführung bildet der Weimarer Blumentisch gewissermaßen ein Bindeglied zwischen den luxuriösen Pflanzenmöbeln um 1800 und den deutlich weniger aufwendigen Beispielen der Zimmereinrichtung mit floralen Elementen, die sich die wohlhabenden Haushalte an der Schwelle zur Massenproduktion im Verlauf des Jahrhunderts leisten werden. (Abb. 5)

Auf die Zeit um 1820 datiert, stammt der Weimarer Blumentisch aus dem Besitz der Großherzogin Maria Pawlowna von Russland (1786–1859), die im Jahr 1804 den Erbprinzen Carl Friedrich von Sachsen-Weimar (1783–1853) heiratete und daraufhin ihren Lebensmittelpunkt

²³ Schmidlin's Blumenzucht im Zimmer (Anm. 21), S. 67.

von St. Petersburg in die Residenz an der Ilm verlegte.²⁴ Zu ihrem Geburtstag, den man in Weimar am 16. Februar begeht,²⁵ erwacht der eingangs beschriebene Blumentisch im Spiegelsaal des Residenzschlosses zum Leben und zeigt sich bis zum Anbruch des ersten Frühlingsmonats in voller Blütenpracht.²⁶ Dieser Zimmergarten stellt einen seltenen Fall der fortwährenden funktionspezifischen Nutzung historischer Pflanzenmöbel dar, denn die meisten überlieferten Objekte dieser Art werden heute als museale Möbelstücke überwiegend ohne Pflanzen (Münchener Stadtmuseum) oder mit einem Arrangement aus Kunstblumen (Schloss Mannheim) präsentiert. Nicht selten wurden die tendenziell multifunktionalen Blumentische nachträglich umgebaut und sind heute in der Gestalt eines Schreibmöbels auf dem Antiquitätenmarkt und in internationalen Sammlungen zu finden.²⁷

- 24 Vgl. »Ihre Kaiserliche Hoheit« Maria Pawlowna – Zarentochter am Weimarer Hof. Hg. v. der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. Ausstellungskatalog Weimar. Berlin 2004; Joachim Berger, Joachim von Puttkamer (Hg.): Von Petersburg nach Weimar. Kulturelle Transfers von 1800 bis 1860. Frankfurt a. M. 2006.
- 25 Nach dem im russländischen Imperium geltenden Julianischen Kalender (sog. alter Stil) wurde Großherzogin Maria Pawlowna am 4. Februar 1786 geboren. Der Unterschied zum Gregorianischen Kalender (sog. neuer Stil) betrug im 18. Jahrhundert elf Tage und zwölf Tage im 19. Jahrhundert; daher entspricht ihr Geburtsdatum am 16. Februar der zum Zeitpunkt ihrer Übersiedlung nach Weimar geltenden Zeitrechnung.
- 26 Als jährliche Aktion wird die Ausstellung des Blumentisches seit Februar 2004 von der Abteilung Gartendenkmalpflege der Klassik Stiftung Weimar realisiert. Während der seit 2018 laufenden Sanierung des Weimarer Residenzschlosses dient das Studienzentrum der Herzogin Anna Amalia Bibliothek als Schauraum. Zur Blumenauswahl sowie zur Dokumentation der Arbeiten siehe die Ankündigung der Sonderausstellung: Jardin portatif. Der Stubengarten der Maria Pawlowna, 15.–27. Februar 2025, Studienzentrum der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar, URL: <https://www.klassikstiftung.de/ihr-besuch/ausstellung/jardin-portatif-1/> (5. August 2025); Caroline Deich: Vom Stubengarten der Maria Pawlowna, 16. Februar 2015, URL: <https://blog-archiv.klassik-stiftung.de/fruehling-im-winter-zu-maria-pawlownas-229-geburtstag/> (6. August 2024); Video zur Bepflanzung des Blumentisches (Gärtnerin Daniela Dämmig und Auszubildende Lina Arndt und Louis Küttner, 8. Februar 2017), URL: <https://youtu.be/r8tUXYsm5RA> (6. August 2024).
- 27 So trägt auch ein um 1900 umgestalteter Blumentisch aus dem Besitz von Marjorie Merriweather Post (1887–1973) die Bezeichnung *Ladies' writing table* (ca. 1785–1793, Paris, Nicolas Lannuier, [Ferdinand Bury?], Hillwood Museum, Washington DC, Inv.-Nr. 3.1.25; URL: <https://hillwoodmuseum.org/>

Bekannt für ihre Affinität zu anspruchsvollen Landschaftsgartengestaltungen, umgab sich die Großherzogin Maria Pawlowna auch in ihren Wohnräumen mit dem kunstvollen Grün und den blühenden Pflanzen, mit denen die Weimarer Hofgärtner den großherzoglichen Haushalt laufend versorgten.²⁸ Einen wichtigen Bezugspunkt bildete dabei die Gartenkultur am Hof ihrer Mutter, der Kaiserin-Witwe Maria Fjodorowna (geb. Sophie Dorothee von Württemberg-Montbéliard, 1759–1828). Mit dem sogenannten Russischen Garten ließ sich die Weimarer Großherzogin im Jahr 1811 am Schloss Belvedere sogar einen begehbaren Erinnerungsraum mit deutlichen Reminiszenzen an einen privaten Gartenbezirk des elterlichen Landschaftsparks von Pawlowsk (russ. Pavlovsk) bei St. Petersburg errichten.²⁹ Die exquisiten Pflanzenmöbel spielten in den Interieurs dieses russisch-kaiserlichen Landsitzes eine prominente Rolle. In dem palladianischen Palastgebäude in Pawlowsk werden noch heute neben den vielen Pflanzenständern zwei Bürotische aus Mahagoni ausgestellt, die im Juni 1804 aus der Petersburger Werkstatt von Gambis in die Wohnräume Maria Fjodorownas kamen und jeweils mit vier beziehungsweise fünf Einsatzgefäßen für Blumen ausgestattet waren. Ein weiteres bekanntes Möbelstück, einen antikisierenden Paradesessel mit insgesamt drei integrierten Pflanzengefäßen, erhielt Maria Fjodorowna zu ihrem Namenstag am 22. Juli 1806 als Gabe für ihr Bibliothekszimmer.³⁰ Es war ein Geschenk der Fürstin Dorothea von Lieven (geb. von Benckendorff, 1785–1857), die nur wenige Jahre später zur zentralen Figur der

collection/item/31.25 (6. August 2024)). Ein ähnlicher Blumentisch von Ferdinand Bury (1740–1795) befindet sich in der Sammlung des Musée des Arts Décoratifs in Paris. Vgl. Peter M. Kenny, Frances F. Bretter, Ulrich Leben: Honoré Lannuier, Cabinetmaker from Paris. The Life and Work of a French Ébéniste in Federal New York. New York 1998, S. 18 f., 29. Siehe weitere Beispiele in Heidrun Zinnkann (Hg.): Der feine Unterschied. Biedermeiermöbel Europas 1815–1835. Ausstellungskatalog Frankfurt a.M. München 2007, S. 202, 264.

- 28 Siehe dazu den Beitrag von Christian Pönitz im vorliegenden Band.
 29 Vgl. dazu Viola Klein: Russischer Garten, Heckentheater, Irrgarten. Weimar 2001; Anna Ananieva: Garten, Andenken und Erinnerungskultur zwischen Pawlowsk und Weimar. In: Joachim Berger, Joachim von Puttkamer (Hg.): Von Petersburg nach Weimar (Anm. 24) S. 261–285.
 30 Pavlovsk. Polnyj katalog kollekcij. Sankt-Peterburg 2010. Bd. I: Dvorec, H. 2: Inter'ery: Paradnye komnaty, S. 122 (Sessel); ebd., H. 3: Inter'ery: 1 i 3 etaž, S. 91–94 (Pflanzenständer), S. 98–103 (Bürotische). – Zu den Wintergärten in Russland siehe den Beitrag von Marcus Köhler im vorliegenden Band; die Nähe zur Lesekultur betont Christian Pönitz in seinem Beitrag.

europäischen diplomatischen Zirkel aufsteigen würde.³¹ Ein ähnliches Modell eines Sessels mit zwei imposanten, überbordend bepflanzten Füllhörnern erschien im Druck im April 1806, gestochen von Cécile Beauvallet (1782–1832), als Teil des Pariser Albums der Musterdesigns im »antiken Stil«.³²

Der Weimarer Blumentisch Maria Pawlownas veranschaulicht eindrücklich, wie sich Pflanzenmöbel als Bestandteil einer repräsentativen Wohnkultur grenzübergreifend etablierten. Während höfische und großbürgerliche Haushalte in Europa kunstvolle Pflanzenarrangements als Ausdruck von Geschmack und Prestige pflegten, hielt die Integration von Pflanzen in den Wohnraum auch in weniger privilegierten Haushalten Einzug.³³ Mit der zunehmenden Verfügbarkeit von Zimmerpflanzen und spezialisierten Möbelstücken entwickelte sich das häusliche Grün auch zu einem klassenübergreifenden Phänomen. Insbesondere Frauen übernahmen dabei eine aktive Rolle – sei es in aristokratischen Salons oder in bürgerlichen Wohnstuben.

Zimmertgärten als weibliche Domäne

Der eigentümliche Name ›Jardin portatif‹ konnte sich als allgemeine Bezeichnung des Pflanzenmöbels ›Blumentisch‹ nicht etablieren, auch wenn Friedrich Vieweg den Ausdruck in einem entsprechenden lexikalischen Eintrag 1801 festhielt.³⁴ Stattdessen setzte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts die weiblich konnotierte Bezeichnung ›Jardinière‹ durch. Diese feminisierte das Möbelstück nicht nur sprachlich, sondern schrieb ihm zugleich eine aktive Rolle zu: Als ›Gärtnerin‹ sorgt die Jardinière eigenständig für das Wohlergehen des Zimmergartens. Einerseits verbindet sich damit eine essentialistische Vorstellung von Pflanzenpflege und Weiblichkeit – das Möbel erscheint als Verkörperung weiblicher Fürsorge im

31 Vgl. Judith Lissauer Cromwell: Dorothea Lieven, a Russian Princess in London and Paris, 1785–1857. Jefferson/NC 2007; Wolfram Siemann: Metternich. Strategie und Visionär. Eine Biografie. München 2022, v. a. S. 573–584.

32 Fragmens d'Architecture, Sculpture et Peinture; Dans le Style Antique 8 (April 1806), Taf. 2.

33 Siehe dazu den Beitrag von Anne Sophie Overkamp im vorliegenden Band.

34 Dictionnaire françois-allemand et allemand-françois, à l'usage des deux nations, rédigé par une société de gens de lettres. Hg. v. Jean-Charles Laveaux. Braunschweig 71801. Bd. 3, S. 160 (Lemma ›Blumentisch‹).



Abb. 6: Mutter und Tochter am Blumentisch, Scherenschnitt, um 1820, Deutsches Literaturarchiv Marbach

häuslichen Raum. Andererseits fungiert es zugleich als Modell, das reale weibliche Präsenz überflüssig macht, da es selbst die gärtnerische Tätigkeit übernimmt.

Als eine spezifische Zimmereinrichtung fand der Blumentisch eine bemerkenswerte Verbreitung, wobei die internationale Zirkulation entsprechender Musterbücher und Ratgeber diesen Trend vorantrieb. Ein langes Nachleben verdankte dieser Möbeltyp seiner markanten Multifunktionalität: Er diente den unmittelbaren hortikulturellen Zwecken, wie der Aufzucht, Pflege und Präsentation von Pflanzen, und erfüllte zugleich soziokulturelle Aufgaben. Dazu gehörten neben dem Konsum und Komfort auch Aspekte der Vergemeinschaftung, denn die Bepflanzung der Blumentische trug nicht nur zum gesunden Wohlbefinden bei, sondern wurde auch zum festen Bestandteil geselliger Praktiken. Mehr noch, neben der Lektüre und Handarbeit avancierte die Pflege der Zimmerpflanzen, einschließlich des Erwerbs botanischer und physikalischer Kenntnisse, zum festen Bestandteil weiblicher Expertise, die generationenübergreifend gepflegt wurde.³⁵ (Abb. 6)

Während sich in den höfischen und großbürgerlichen Salons elegante Blumentische harmonisch in die Innenausstattung einfügten, hielten Zim-

³⁵ Vgl. Sophie Ruppel: *Botanophilie* (Anm. 1), S. 242–268 (über Frauenzimmerbotaniken), 326–356 (über gesellige Praktiken).

mergärten zunehmend auch in bürgerlichen Haushalten Einzug. Die häusliche Pflanzenpflege spiegelte – wie die Wohnraumgestaltung – soziale und geschlechtsspezifische Rollenzuschreibungen wider. So richtete sich mit der Zeit die Fachliteratur zu Winter- und Zimmergärten zunehmend explizit an eine weibliche Leserschaft.

Wie die Geschichte der Pflanzenmöbel zeigt, war die Beschäftigung mit Zimmergärten im 18. Jahrhundert jedoch keineswegs ausschließlich weiblich konnotiert. Ältere Ratgeberliteratur zu Zimmerpflanzen wandte sich an ein botanisch interessiertes Laienpublikum allgemein, und zeitgenössische Stimmen wie Hufeland erwähnten gleichermaßen männliche und weibliche Betroffene gesundheitlicher Risiken der »Blumenliebhaberei«. Dies korrespondiert auch mit Sophie Ruppels Beobachtung einer anfänglich geschlechter- und klassenübergreifenden botanophilen Gemeinschaft.

Spätere Haushaltsratgeber behandelten allerdings nicht nur praktische und ästhetische Aspekte der Zimmerpflanzenpflege, sondern betonten auch die Rolle von Pflanzenmöbeln als weibliche Domäne. Diese Entwicklung zeigte sich auch in außereuropäischen Publikationen: Ein Handbuch aus dem späten 19. Jahrhundert, das sich gezielt an Leserinnen der Neuen Welt richtete, beschrieb einen von weiblicher Hand gestalteten Zimmergarten als einen Raum, der sich für keine anderen geselligen Tätigkeiten wie Rauchen, Spielen oder gemeinsames Verweilen eignete. Die US-amerikanische Zeitschrift definierte den Blumengarten im Wohnzimmer vielmehr als einen exklusiven Rückzugsort für Frauen in ihren Mußestunden.³⁶

Hier eröffnet sich weiterer Forschungsbedarf, etwa hinsichtlich der Frage, inwieweit auch Männer Pflanzenmöbel und Zimmergärten für gesellige Praktiken nutzten und wie sich die Rolle männlicher Akteure – etwa Gärtner, Pflanzenhändler oder Möbelbauer – bei der Herstellung und Gestaltung von Pflanzenmöbeln im Laufe der Zeit wandelte. Eine vertiefte Analyse dieser Aspekte könnte das Verständnis der sozialen und geschlechtsspezifischen Dynamiken rund um die Zimmerpflanzenkultur erheblich erweitern.

36 George A. Peltz (Hg.): *The Housewife's Library*. Philadelphia, New York 1883, S. 465 f.: »A bay-window garden cannot be used for much else. It cannot be a playground, a smoking-room, or a lounging-place, though it makes a beautiful sitting-place for the ladies in their moments of leisure.«; URL: <https://archive.org/details/housewifeslibraroopelt/page/466/mode/2up> (5. August 2025).

ANDREAS PAHL

Die Orangerie Belvedere

Vom Nutzhaus zum Schauhaus

As the Belvedere Orangery underwent different phases of construction over 300 years, its plant collections also varied. Different plants were cultivated across time. The question arises: Can the building's history be assimilated with the varied plant collections or can the plants convey its history?

Die Orangerie Belvedere hat eine fast 300-jährige Bau- und Nutzungsgeschichte vorzuweisen. Im Folgenden sollen die verschiedenen Funktionen und Bauschichten mit den unterschiedlichen Sammlungsschwerpunkten, also den dort kultivierten Pflanzen, in Verbindung gebracht werden. Schließlich geht es auch um die spätestens im 20. Jahrhundert einsetzende Musealisierung und die Vermittlung von Bau- und Architekturgeschichte durch die Pflanze. Im Gegensatz zu den üblichen musealen Artefakten stellen lebende Pflanzen eine besondere Herausforderung dar. Sie folgen einem biologischen Lebenszyklus, und ihre Ansprüche an das Innenklima, insbesondere was die Luftfeuchtigkeit und Temperaturführung betrifft, stehen oft im Widerspruch zu den bauphysikalisch optimalen Bedingungen für den Substanzerhalt der Architektur. Im musealen Kontext unterliegen Pflanzen zusätzlich dem Einfluss unterschiedlicher gärtnerischer und botanischer Sammlungsziele. Es stellt sich somit die Frage, ob eine denkmalpflegerische Entscheidung zur baulichen Sanierung oder Wiederherstellung unter Berücksichtigung bestimmter Zeitschichten in Korrelation zur pflanzlichen Ausstattung zu bringen ist und wie man anhand der pflanzlichen Ausstattung auch die Baugeschichte vermitteln kann. (Abb. 1)

Kurzer Abriss der Baugeschichte

Der Entschluss des Bauherrn Ernst August I. von Sachsen-Weimar zum Bau einer Orangerie in Belvedere stand im direkten Zusammenhang mit der Änderung und Erweiterung der Bauaufgabe des dortigen Schlosses. Spätestens 1728, mit der Entscheidung, statt des zunächst konzipierten Jagdschlusses eine Sommerresidenz zu errichten, wurde auch eine Oran-



gerie notwendig, um den herzoglichen Anspruch auf Repräsentation zu erfüllen. Das zuerst zum Zwecke der Überwinterung 1731/32 errichtete Orangenhaus, welches auch als Ballhaus diente, ist heute nicht mehr erhalten. Zwischen 1739 und 1742 wurde dann der nördliche, zwischen 1746 und 1755 der südliche Flügel der heute noch erhaltenden Orangerie erbaut. Beide Flügel bilden einen hufeisenförmigen Bau, in dessen Mitte sich das Hofgärtnerhaus befindet. Im weiteren Verlauf wurde das zunächst separat platzierte Lange Haus errichtet.

Eine Besonderheit aller Orangeriegebäude Belvederes ist die sogenannte Kanalheizung. Alle Pflanzenhäuser werden nach wie vor mit dieser Art von Holzheizung (Abb. 2) beheizt, bei der die Rauchgase zunächst einen liegenden Kanal durchqueren, bevor sie in die Esse geleitet werden. Die Kanalheizung löste um 1820 die gusseisernen Einzelöfen ab und erwärmt relativ kontinuierlich die Pflanzenräume. (Abb. 3)

Etliche weitere Überwinterungshäuser, beheizbare Erdhäuser und andere Bauten in Belvedere mussten aufgrund des unzureichenden Bauunterhalts, aber auch wegen der nachlassenden Sammlungstätigkeit im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts abgerissen werden. Teile der botanischen Sammlung wurden vom Botanischen Garten in Jena übernommen. Die verloren gegangenen Häuser befanden sich überwiegend im Bereich des ehemaligen Küchengartens im Talbereich des Schlossparks. Eine heute noch vorhandene hangseitige Mauer bildet ein wichtiges Relikt dieser Epoche. Ein Erdhaus, bei dem die Stehwände in die Erde eingelassen sind, um die Erdwärme zu nutzen und eine gleichmäßige Temperaturführung zu erreichen, ist heute noch im Bereich der Gärtnerei erhalten und nach wie vor in Gebrauch. Die Orangerie mit ihren zwei Flügeln und den vorgelagerten Pavillons, das Lange Haus und das Neue Haus sind kontinuierlich, auch über Kriegs- und Krisenzeiten hinweg, mit einem wechselnden Pflanzenbestand betrieben worden. Ab dem Ende der 1990er Jahre bis ins Jahr 2014 wurden alle Orangeriegebäude umfassend und unter Beibehaltung der historischen Kanalheizung saniert. Für die Orangerieflügel wurde das 19. Jahrhundert mit einer klassizistischen Farbfassung und der charakteristischen Schuppenverglasung als Leitzustand angenommen; beim Langen Haus berücksichtigte man zusätzlich Ausstattungsdetails, die ab 1870 nachgewiesen sind. (Abb. 4)



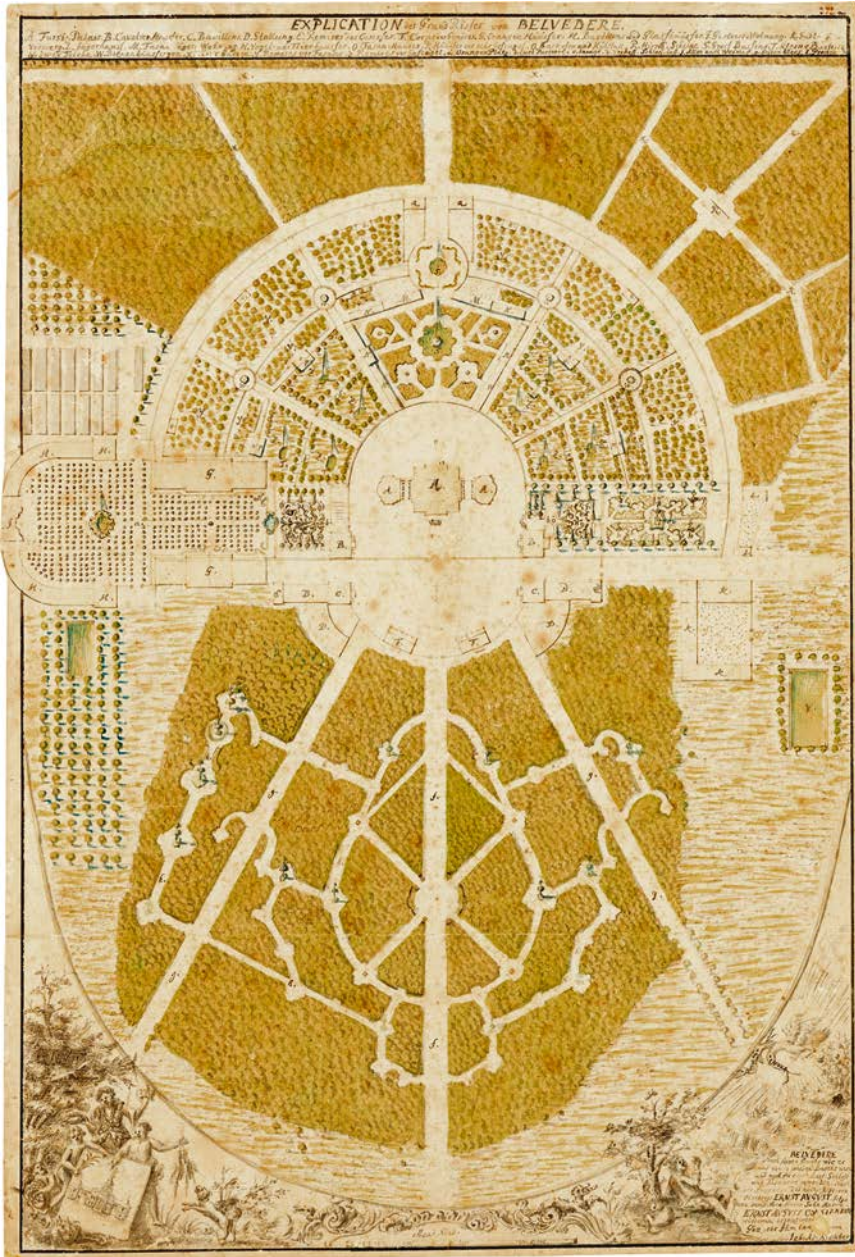


Abb. 1: Johann Adolf Richter:
Grundriss der Gesamtanlage von Belvedere, 1756





*Abb. 2: Befeuerungsofen der
Kanalheizung am Langen Haus,
Schloss Belvedere,
Weimar, 2025*



*Abb. 3: Heizkanal im Nordflügel
während der Sanierung,
Schloss Belvedere,
Weimar, 2012*



*Abb. 4: Luftaufnahme der Orangeriegebäude,
Schloss Belvedere, Weimar, 2017*

Zum Pflanzenbestand

Zu Zeiten der Herrschaft von Ernst August I., also in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, stand im Zuge der beabsichtigten höfischen Repräsentation die Kultur von Orangen im Vordergrund. Wie schon vorher im Weimarer Residenzschloss üblich, war auch für Belvedere die entsprechende Ausstattung mit mobilen Kübelpflanzen für das gesamte 18. Jahrhundert prägend. Einen guten Einblick bietet ein Übergabeinventar aus dem Jahr 1796:

Hier sind anlässlich der Übergabe des Bestandes vom Hofgärtner Johannes Friedrich Reichert an Johann Conrad Sckell 680 Orangenbäume, 46 Myrten, 15 Feigen, 28 Granatäpfel, 17 Kirschlorbeeren, 26 Laurustinus, 47 Lorbeeren, 32 Zypressen, 30 Aloen und immerhin 1486 Ananas dokumentiert.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts kam es zu grundlegenden Veränderungen im Pflanzenbestand. Die unterschiedlichen Palmenarten hielten Einzug; es wurden dann, unter dem Herzog und späteren Großherzog Carl August (reg. von 1775–1828), auch umfangreiche botanische Sammlungen angelegt. Diese Phase erreichte mit der Veröffentlichung des *Hortus Belvedereanus* ab 1820 einen Höhepunkt. Hier spielten unter anderem Kamelien, aber auch sogenannte Neuholländerpflanzen, also Pflanzen aus Australien, sowie Pflanzen der Kapflora (*Capensis*) eine wichtige Rolle. Im Gegenzug verringerte sich der Bestand an Bitterorangen. Nach dem Tod Carl Augusts musste der Schwerpunkt auf den Erhalt des Bestandes gelegt werden, weil wesentliche neue Impulse ausblieben. Dennoch konnten größere Teile der Sammlung erhalten werden; mehrmals kam eine Agave zur Blüte. (Abb. 5)

Nach dem Ersten Weltkrieg und der Fürstenenteignung, spätestens aber nach 1945 kam es zu einer starken Minimierung des Bestandes; die letzten Bitterorangen gingen um 1970 ein.

Das Lange Haus

Das Lange Haus wurde unter der Regentschaft Anna Amalias 1759/60 erbaut. Es befindet sich südöstlich der barocken Orangerie. Zunächst freistehend, wurde es als Nutzhaus für Bitterorangen, aber auch zur Kultivierung von Kaffeepflanzen und für die Pflaumentreiberei genutzt. Seit dem Bau des Neuen Hauses im Jahr 1810 ist es mit dem südlichen Orangerieflügel baulich verbunden. (Abb. 6)



Im Laufe des 19. Jahrhunderts beherbergte es die wachsende botanische Sammlung Carl Augusts und wurde dann zu einem repräsentativen Schauhaus umgebaut. 1820 wurde an der östlichen Stirnseite der Rote Turm errichtet. Er nahm die 1775 von Adam Friedrich Oeser für Anna Amalias Pavillon am Wittumspalais geschaffenen chinesischnen Wandmalereien auf und diente als botanisches Kabinett. Die Translozierung der wertvollen Wandmalereien in den neu errichteten Roten Turm wurde von Goethe angeregt und stellt eine beachtliche konservatorische Leistung dar. (Abb. 7)

Am Beispiel des Langen Hauses und seiner Baugeschichte lässt sich der Funktionswandel vom Nutzhaus der Regentin Anna Amalia über einen repräsentativen Sammlungsbau für die wissenschaftlich-botanischen Ambitionen Carl Augusts bis hin zu einem Schauhaus für die Öffentlichkeit ablesen.

Bauzeitlich besaß das Haus vier Abteilungen, die nach Süden mit einer schräggestellten Fensterfront verglast waren. Den Abschluss der Fassade zum Dach bildete ein sogenannter Sonnenfang, eine Kehle, die dazu dienen sollte, Wärme einzufangen und an die Glasfront weiterzuleiten. Von den Abteilungen waren jeweils eine für die Überwinterung von Orangenbäumen und zur Zwetschgentreiberei sowie zwei für den Anbau von Kaffeepflanzen vorgesehen. Nach dem Anbau des Roten Turms wurden 1820/21 nur noch drei Abteilungen mit unterschiedlichen Überwinterungstemperaturen genannt: das Cap Haus mit 6 bis 8° C, das Lange Haus mit 6 bis 8° C und das Wiener Haus mit 10 bis 12° C.

Damit wird erstmals der Wandel der pflanzlichen Ausstattung dokumentiert: vom Nutz- und Treibhaus hin zur Aufnahme einer botanischen Sammlung. Die Bezeichnung Cap Haus steht für Pflanzen aus Südafrika wie zum Beispiel Wildpelargonien. Das Wiener Haus nahm eine aus Wien angekaufte Pflanzensammlung auf. Hier wurde zur besseren Präsentation der Pflanzen eine Grotte eingerichtet. Zwischen 1822 und 1827 wurde die schräge Südfront senkrecht gesetzt und bis 1827 die Fassade des gesamten Hauses vereinheitlicht. 1835/36 wurde eine schlangenförmige Stellage in das Cap Haus eingebaut. Für die botanisch ausgerichtete Phase war beispielsweise die Kultivierung von Kasuarinen wichtig; hierüber existiert eine wissenschaftliche Abhandlung Carl Augusts.

Für 1866 bis 1869 sind Vorschläge und Zeichnungen des damaligen Hofgärtners Armin Sckell zur Veränderung des Innenraums des Langen Hauses erhalten. (Tafel 2)

Zur Umgestaltung kam es dann in den Jahren 1869/70. Die Querwände der einzelnen Abteilungen wurden entfernt, sodass ein einheit-



Abb. 5: Julius Sckell: *Blühende Agave americana*, 1846



Abb. 6: *Langes Haus der Orangerie im Winter mit rauchendem Schornstein*, 2008



licher Innenraum mit gemauerten Pflanzenpodesten entstand. Eine dekorative Ausstattung mit Wasserbecken, plastischem Schmuck, Sitzmöbeln, Blumentischen, Ampeln und attraktiven Pflanzen erzeugte den Eindruck eines Wintergartens. In dieser Zeit änderte sich erneut die Pflanzenauswahl. Anstelle einer botanischen Ausrichtung des Pflanzenbestandes wurde die gestalterische Wirkung immergrüner Pflanzen genutzt, um ein Aufenthaltserlebnis im Wintergarten zu erreichen. Dabei wurden Pflanzen wie Araukarien (Zimmertanne) und Baumfarne wichtig; als bodendeckende Pflanze ist Selaginella (Moosfarn) nachgewiesen. Eine letztmalige temporäre Umstellung des Pflanzenbestandes erfolgte 1928 anlässlich der Thüringer Gartenbauausstellung, auf der Kakteen und Sukkulenten verschiedener Thüringer Gartenbauunternehmen ausgestellt wurden. Zu diesem Zweck wurde auch die Innenraumgestaltung des Langen Hauses verändert.

Danach erfolgten nur noch die bauseitig notwendigen Reparaturen. Das Haus wurde zum normalen Überwinterungshaus; die Dekorationen verschwanden oder wurden überbaut. Eine grundlegende Sanierung erfolgte dann zwischen 1999 und 2002. Dabei wurden massive Schäden an Dach, Konstruktion und Mauerwerk repariert und das Gebäude umfassend saniert. Im Inneren entstand wieder ein Pflanzenraum mit dem Charakter eines Wintergartens. Die Sanierung orientierte sich an einem bauzeitlichen Zustand nach 1870. In den Wintermonaten ist das Haus heute öffentlich zugänglich. (Tafel 2 und Abb. 8)

Fazit

Im Laufe der Geschichte der Orangerie Belvedere hat es zahlreiche bauliche Änderungen und unterschiedliche Nutzungsansprüche gegeben. Auch der Pflanzenbestand unterlag einem stetigen Wandel. Die für das 18. Jahrhundert prägenden Bitterorangen sind in mehreren Etappen ab 1996 wieder angeschafft worden und bilden heute ein wichtiges Grundgerüst. Das oben zitierte Inventar von 1796 war aber niemals Ziel hinsichtlich der damaligen Stückzahlen. Vielmehr sind auch das frühe 19. Jahrhundert mit der botanischen Sammelleidenschaft Carl Augusts und die insbesondere für das Lange Haus wichtige Wintergartenzeit des späteren 19. Jahrhunderts bei der Pflanzenauswahl zu berücksichtigen. Darüber hinaus muss bei der Raumeinrichtung auch der Nutzungsaspekt bedacht werden. Dazu gehören neben den Belangen der Pflanzenanzucht auch die Sicherstellung arbeitsschutzrechtlicher Standards, die an einen gärtnerischen Arbeitsplatz gestellt werden.





*Abb. 7: Innenansicht
des Roten Turms,
Schloss Belvedere,
Weimar, 2008*



*Abb. 8: Innenansicht des Langen Hauses mit einer
temporär ausgestellten Holzskulptur von Sylvia Bohlen,
Schloss Belvedere, Weimar, 2011*

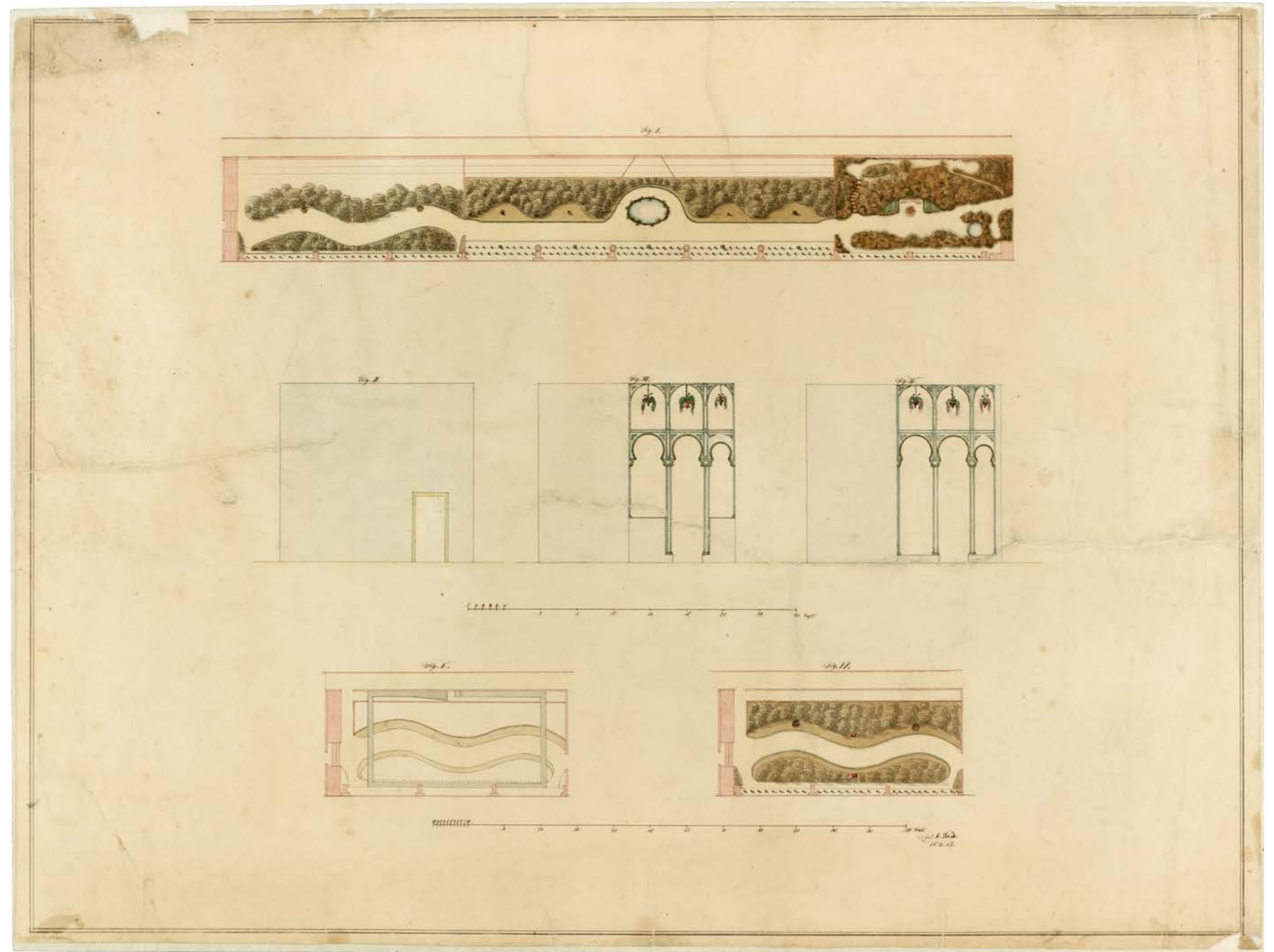


Eine Festlegung auf einen bestimmten Leitzustand für den Pflanzenbestand erscheint daher weder machbar noch sinnvoll. Vielmehr sollte eine museumspädagogische Vermittlung anhand der unterschiedlichen Pflanzen erfolgen. Hier können einzelne Gattungen und Arten herausgestellt werden und exemplarisch eine bestimmte Zeitschicht repräsentieren. Dadurch kann das lebende Objekt Pflanze Geschichte und Geschichten erzählen.

Literaturauswahl

Heiko Laß: Jagd- und Lustschlösser des 17. und 18. Jahrhunderts in Thüringen. Petersberg 2006. – Sibylle Hoimann: Die Orangerie in Belvedere bei Weimar: Natur und Architektur im Kontext höfischer Repräsentation 1728–1928, zugleich Dissertation 2008, Technische Universität Berlin. Berlin 2015. – Dorothee Ahrendt: Der Schloßpark Belvedere. In: Gert-Dieter Ulferts: Schloß Belvedere. Schloß, Park und Sammlung. Weimar 1998, S. 23–41. – Nachricht über eine Art von Casuarina die in den Belvedere-Gärten, bei Weimar wächst. Berichtet von Seiner Königlichen Hoheit Karl August, Großherzog von Sachsen Weimar. London 1819. – Im Fokus: Park Belvedere. Hg. v. der Klassik Stiftung Weimar. Mit Beiträgen v. Dorothee Ahrendt, Reimar Frebel, Cornelia Irmisch, Angela Jahn, Kilian Jost, Katja Lorenz, Andreas Pahl, Katja Pawlak, Susanne Richter u. Gert-Dieter Ulferts. Berlin, München 2021.





Tafel 2
Armin Sckell: Entwurf zur baulichen Umänderung
des Langen Hauses, 1867

JANA KITTELMANN

Dekor und Wissen

Vegetabile Wandgestaltungen und Tapeten in der Zeit der Aufklärung

Der Beitrag beschäftigt sich mit der Frage, wie im späteren 18. Jahrhundert das Interesse an Pflanzen das Interieur und die Raumausstattung beeinflusste. Wohnräume werden zu Wissensräumen: Welche botanischen Diskurse spiegeln sich in Pflanzendarstellungen an Wänden und insbesondere auf Tapeten wider? Die Objektbeispiele stammen aufgrund der Überlieferungslage vornehmlich aus adligen Wohnkontexten. Literarische Texte zeigen jedoch, dass das Wohnen in vegetabler Umgebung eine Mode war, die auch den bürgerlichen Wohnalltag beeinflusst hat.

The article examines how interest in plants influenced interior design in the late 18th century. As these living quarters are testaments to interest in botany at the time, becoming repositories of knowledge, questions arise: what botanical discourses are reflected in depictions of plants, particularly in wallpaper? While examples come primarily from aristocratic settings, 18th century literature reveals that »living among plants« was a trend that also made its way into the middle-class sphere.

Prolog

»Nur keine Nelken.«¹ Diese Bitte findet sich einem Brief des Schweizer Philosophen, Ästhetikers und Naturforschers Johann Georg Sulzer, der seit Mitte der 1740er Jahre in Preußen, erst in Magdeburg, dann in Berlin lebte und dort neben vielen anderen Tätigkeiten für den damals noch vor den Toren Berlins gelegenen Botanischen Garten verantwortlich war. Sulzer pflegte ein weitverzweigtes epistolares Netzwerk, zu dem auch der in Nürnberg lebende Botaniker Johann Ambrosius Beurer zählte, an den der hier zitierte Brief gerichtet war. Beurer, ein Neffe des Botanikers Christoph Jacob Trew, war eine wichtige Schnittstelle und ein zentraler Akteur

1 Johann Georg Sulzer an Johann Ambrosius Beurer, Berlin, 13. Juli 1751. Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Briefsammlung Trew, Sign.: Sulzer_Johann_Georg, 25. Zit. nach Jana Kittelmann: *Empfindsame Vernunft. Johann Georg Sulzers Kulturen des Briefes*. Basel, Berlin 2023, S. 128.

der Naturforscherszene der Zeit, mit dem Sulzer in regem Austausch stand. Doch worum ging es? Sulzer hatte Beurer um Gemälde der berühmten Blumenmalerin Barbara Regina Dietzsch gebeten. Dietzsch, Mitglied der im 18. Jahrhundert bekannten Künstler- und Malerfamilie und wie Beurer in Nürnberg lebend, hatte sich auf Blumenmalerei, ein für Frauen unverfängliches Sujet,² spezialisiert und versorgte das In- und Ausland mit ihren populären Kabinettstücken. Bei den Werken von Dietzsch, nach deren Darstellungen ab 1755/60 das *Auserlesene Blumen-Zeichen-Buch für Frauen-Zimmer* publiziert wurde, handelt es sich meist um mit Aquarell auf Pergament ausgeführte Zeichnungen, die in Komposition, Lichtführung und Farbgebung immer wieder demselben Typus folgen: Die Pflanzen, meist Zierblumen, aber auch Gemüse oder Obst, dargestellt auf schwarzem Hintergrund, wachsen aus dem Bildrand heraus und richten sich den Betrachtenden entgegen.³ Ergänzt werden sie oft durch äußerst präzise gemalte Insekten, die nicht nur als eine Reminiszenz an die »Insektomania«⁴ der Zeit zu deuten sind, sondern vor allem den Eindruck der Authentizität und Lebendigkeit der Pflanze verstärken sollten. In ihrer »auratischen Ästhetik und detailreichen Naturwiedergabe«⁵ wirken die Aquarelle von Dietzsch geradezu kontemplativ. Auf Vermittlung Beurers kam nun auch Sulzer in den Besitz von »drey

- 2 Vgl. dazu z.B. Dominic Olariu (Hg.): *Das Herbarium Blackwellianum. Das meisterhafte Pflanzenbuch der außergewöhnlichen Elizabeth Blackwell. Faksimile. Erstmals mit allen botanischen Illustrationen in hochwertiger Reproduktion.* Darmstadt 2020; Thomas Pfister: *Couragierte Pionierinnen. Botanikerinnen im 18. Jahrhundert.* In: *Schweizerische Zeitschrift für Ganzheitsmedizin* 26 (2014), H. 3, S. 172–179; Regina Viereck: *Zwar sind es weibliche Hände. Die Botanikerin und Pädagogin Catharina Helena Dörrien.* Frankfurt a. M. 2000.
- 3 Siehe dazu auch Eyke Greiser: *Barbara Regina Dietzsch (1706–1783) und ihre Familie. »Gemälde auf Pergament« – Präsentationsformen und Markt.* In: Michael Roth, Magdalena Bushart, Martin Sonnabend (Hg.): *Maria Sybilla Merian und die Tradition des Blumenbildes.* München 2017, S. 205–227.
- 4 Thomas Ruhland: *Insekten und die Regeneration des Lebendigen in der Naturgeschichte des 18. Jahrhunderts.* In: *Vielfältig verflochten. Interdisziplinäre Beiträge zur Tier-Mensch-Relationalität.* Hg. v. Forschungsschwerpunkt »Tier – Mensch – Gesellschaft«. Bielefeld 2017, S. 103–121, hier S. 103. Unter anderem waren Mitte des 18. Jahrhunderts sorgfältig illustrierte Werke wie August Johann Rösels *Insecten-Belustigung* populär und weit verbreitet. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11214901?page=6,7> (9. Januar 2026).
- 5 Anja Huber: [Art.] *Blumen als Motiv.* In: Roger Diederer, Franziska Stöhr (Hg.): *Flowers Forever. Blumen in Kunst und Kultur.* Ausstellungskatalog Kunsthalle München. München 2023, S. 58.

Blumenstücke[n]«, die gemeinsam mit »Disteln« und »Spiegel Gläsern« verschickt wurden.⁶ Sie sollten ausdrücklich die Wand eines Kabinetts in Sulzers mitten in Berlin gelegendem Wohnhaus schmücken. Dabei dürfte es bei den Blumenstücken nicht nur um Schmuck oder Dekor, sondern wohl auch um die Generierung von botanischem Wissen und Erkenntnis gegangen sein. In ihrer Präzision und Detailtreue scheinen Dietzschs Gemälde fast als botanische Lehrstücke, als Anschauungs- und Lernobjekte im privaten Interieur gewirkt zu haben. Man kann davon ausgehen, dass Sulzer die Stücke nicht nur aus ästhetischen, sondern auch aus epistemologischen Gründen an die Wand hängte. Er und seine Frau Wilhelmine Keusenhoff, der er die Bilder schenkte, waren begeisterte Pflanzensammler:innen und, wie viele ihrer Zeitgenossinnen und Zeitgenossen, botanisch interessiert.⁷

Diese kleine Episode ist nur ein Beispiel für das breite Interesse an Pflanzendiskursen im 18. Jahrhundert. Die von Naturforschern wie Carl von Linné, Albrecht von Haller oder Georges-Louis Leclerc de Buffon betriebenen Klassifikations- und Systematisierungsbestrebungen, Forschungsreisen wie die globalen Unternehmungen Louis-Antoine de Bougainvilles, James Cooks oder Johann Reinhold und Georg Forsters, in deren Zuge nicht nur neue Erdteile entdeckt, sondern auch Pflanzen wie im Rausch gesammelt, verzeichnet und bekannt gemacht wurden,⁸ prägten das öffentliche Bewusstsein und den Umgang mit Pflanzen nachhaltig. Das seit dem 16. Jahrhundert beständig vermehrte Wissen um pflanzliche Vielfalt schlug sich in einer allgemeinen Neugierde auf Pflanzen und damit verbunden in einer enormen Fülle an bildlichen Darstellungen von Pflanzen in Gemälden, Kupferstichen, Buchillustrationen, Vignetten, im Porträt, im Dekor, im Kunstgewerbe, im Wohninterieur und in der Bekleidung

6 Zit. nach Jana Kittelmann: *Empfindsame Vernunft* (Anm. 1), S. 128.

7 Vgl. dazu ebd., S. 63–79; Baptiste Baumann, Jana Kittelmann: *Zwischen Moos und Wetterglas: Naturkundliche Interieurs und Objekte in der Literatur der deutschsprachigen Aufklärung*. In: *Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum* 47 (2020), S. 433–454; URL: <https://doi.org/10.1007/s11059-020-00536-z> (24. Februar 2025).

8 Vgl. Ruth Dawson: *Collecting with Cook: The Forsters and their Artifact Sales*. In: *The Hawaiian Journal of History* 13 (1976), S. 5–16, hier S. 6. Vgl. auch Elisabeth Décultot, Jana Kittelmann, Ingo Uhlig (Hg.): *Weltensammeln. Johann Reinhold und Georg Forster*. Göttingen 2020. Hier muss man erwähnen, dass es sich um eurozentristische Unternehmungen handelt, bei denen indigenes Pflanzenwissen weitgehend ignoriert und Pflanzen geraubt und kolonialisiert wurden.

nieder. Lange bevor schließlich die Zimmerpflanze mit bis heute ungebrochener Popularität Einzug in den Wohnalltag hielt, lebte und wohnte man mit Pflanzen zusammen – allerdings meist nur mit deren artifiziellen und ikonografischen Repräsentationen.⁹

Ausgehend von vegetabilen Wandgestaltungen und Dekor soll im Folgenden untersucht werden, wie das allgemeine Interesse an Pflanzen, naturkundliche Erkenntnisse und botanische Unternehmungen (vor allem Reisen) mit dem zeitgenössischen Interieur und der historischen Raumausstattung ineinandergreifen. Wurden Wohnräume mitunter zu Wissensräumen?¹⁰ Wenn ja, welche Debatten und Diskurse spiegeln sich in Pflanzendarstellungen an Wänden und hier insbesondere auf Tapeten wider? Die Bildbeispiele stammen aufgrund der Überlieferungslage vornehmlich aus adligen Wohnkontexten. Zusätzlich herangezogene Texte zeigen jedoch, dass das Wohnen in vegetabiler Umgebung eine Mode war, die den bürgerlichen Wohnalltag ebenso nachhaltig beeinflusste. Ein gutes Beispiel dafür bieten etwa Goethes Aufzeichnungen in *Dichtung und Wahrheit*, wo er von der Frankfurter Wachstuch- und Tapetenfabrik Nothnagel berichtet, in der Tapeten hergestellt wurden, »auf welchen bald chinesische und fantastische, bald natürliche Blumen abgebildet, bald Figuren, bald Landschaften durch den Pinsel geschickter Arbeiter dargestellt« waren.¹¹ Bei chinesischem Tapeten mit pflanzlichen Ornamenten handelte es sich um eine ursprünglich auf das 17. Jahrhundert und herrschaftliche Wohnszenarien zurückgehende Mode, die schließlich allgemein Verbreitung fand.

- 9 Vgl. dazu auch Jana Kittelmann: Zwischen Wissenschaft, Ästhetik und Idylle. Pflanzen im Bild der Aufklärung. In: Elisabeth Décultot, Daniel Fulda (Hg.): Bilder der Aufklärung. Paderborn 2024, S. 201–219; Jana Kittelmann: Apoll und Minerva. Botanisch-ästhetische Konstellationen in der Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Dies. (Hg.): Botanik und Ästhetik. *Annals of the History and Philosophy of Biology* 22 (2017). Göttingen 2018, S. 57–79; Gerd-Helge Vogel: Wie kamen die Pflanzen in die Malerei? Zur botanischen Darstellung in der europäischen Kunst zwischen Spätgotik und Biedermeier. In: Ders. (Hg.): Pflanzen, Blüten, Früchte. Botanische Illustrationen in Kunst und Wissenschaft. Berlin 2014, v. a. S. 9–86.
- 10 Vgl. Mitchell G. Ash: Räume des Wissens – was und wo sind sie? Einleitung in das Thema. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 23 (2000), H. 3, S. 235–242; Marian Füssel: Wissen – Konzepte, Praktiken, Prozesse. Frankfurt a. M., New York 2021, S. 37–70.
- 11 Johann Wolfgang von Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. Tübingen 1811, Bd. 1, S. 365.

Pflanzen und Wohnkultur

Förderlich für die zunehmende Präsenz von Pflanzendekor und vegetabiler Ornamentik in der bürgerlichen Wohnkultur war, dass im 18. Jahrhundert elitäre Präsentationsformen von Pflanzen zunehmend aufgebrochen wurden. Eine wissenschaftliche Betrachtung der Welt beziehungsweise der Natur in all ihren Facetten war nicht mehr nur einem exklusiven Gelehrtenkreis vorbehalten, sondern auch Laiinnen und Laien zugänglich. Botanisieren kam in Mode und förderte eine Form der botanischen Geselligkeit sowie die Nähe von Mensch und Pflanze, die sich in der lebensweltlichen Praxis und nicht zuletzt in der Wohnkultur und im Wohnalltag niederschlug.¹² Begegnungen mit Pflanzen fanden nicht nur in der freien Natur, sondern auch im Innenraum statt. Pflanzen verschiedenster Art »bewachsen« die Wände in Form von Tapeten, Wandvertäfelungen, Stuck, Gemälden oder Zeichnungen. Die Präsenz von (nicht lebenden) Pflanzen war nuancenreich und vielfältig. Sie reichte vom bloßen floralen Dekor und vegetabiler Ornamentik bis hin zu präzisesten Pflanzendarstellungen. Blumentapeten wie jene des Halberstädter Dichters Johann Wilhelm Ludwig Gleim (Abb. 1), die in ihrer Funktion noch dahingehend erweitert wurde, dass sich Freundinnen und Freunde handschriftlich darin verewigten, spiegeln diese Begeisterung für Pflanzen ebenso wider wie die an botanischer Präzision kaum zu übertreffenden Tapeten in Schlössern wie Wörlitz oder Paretz.¹³

Im Innenraum entstand so ein Dialog mit der Natur, in dem sich zugleich Wechselwirkungen zwischen Botanik und Wohnen, Naturkunde und Ästhetik, Innen und Außen andeuten. Schließlich gewann die Tapete im 18. Jahrhundert immer mehr an Bedeutung. Verschiedene Tapenty-

12 Vgl. grundlegend Sophie Ruppel: *Botanophilie. Mensch und Pflanze in der aufklärerisch-bürgerlichen Gesellschaft um 1800*. Wien, Köln, Weimar 2019.

13 Vgl. zu den Halberstädter Tapeten Ute Pott: *Das Tapetenalbum im Gleimhaus Halberstadt*. In: Anke Kramer, Annegret Pelz (Hg.): *Album. Organisationsform narrativer Kohärenz*. Göttingen 2013, S. 271–277. Für Wörlitz wäre vor allem der Floratempel zu nennen, der von dem Berliner Künstler Johann Fischer ausgemalt wurde, der sich an damals aktuellen botanischen Publikationen von August Johann Georg Karl Batsch orientierte. Vgl. dazu: Ludwig Trauzettel: *Schochs Garten*. In: *Unendlich schön. Das Gartenreich Dessau-Wörlitz*. Hg. v. der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz. Berlin 2005, S. 179–194, hier S. 183. Zu Paretz siehe Adelheid Schendel: *Berliner Papiertapeten um 1800*. In: *Papiertapeten: Bestände, Erhaltung und Restaurierung*. Hg. v. Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen. Dresden 2005, S. 60–66.

pen existierten parallel. Neben den oft mit floralem Muster versehenen Leinwandtapeten und Ledertapeten – berühmt sind etwa die Exemplare im Schloss Oranienbaum – kamen neue Tapetentypen wie Seidentapeten und bemalte Papiertapeten in Mode.¹⁴ Während Gobelins und Seidenstoffe weiterhin dem Adel vorbehalten blieben, bildeten sich günstige Varianten auch für das bürgerliche Wohnen heraus. Die in Europa hergestellten Papier- und Seidentapeten des 18. Jahrhunderts zeigten eine große Anzahl von Blumenmustern und Blumen. Prägend dafür waren die naturalistischen Zeichnungen von Jean Revel und Joseph-Laurent Malaine, der für verschiedene Manufakturen in Frankreich arbeitete. Pflanzendarstellungen (Blumen, Obst, Gemüse, Strauchwerk und vieles mehr) gehörten ebenfalls zu den bevorzugtesten Motiven der in den Tapetenmanufakturen von Jean-Baptiste Réveillon (Paris), Arthur et Robert (Paris), der Reisewitz'schen Fabrik (Rheinsberg), von Isaak Levin Joel (Potsdam) oder Aaron Wessely (Berlin) gefertigten Stücke.¹⁵

Bei dieser Popularität – übrigens auch von lediglich unifarbenen, grünen Tapeten¹⁶ – verwundert es nicht, dass im Gegenzug Naturforscher und Bryologen wie Albrecht von Haller und Johann Gottlieb Gleditsch wiederholt auf Interieurvokabular zurückgriffen und den Begriff ›Tapete‹ für breitflächiges Moos verwendeten. Tatsächlich sind für das 18. Jahrhundert aus getrocknetem Moos gefertigte Tapeten und die Praxis belegt, diese an Innenwänden anzubringen, nicht zuletzt, weil sie besser als die

14 Vgl. dazu Christiane Holm: [Art.] Tapete. In: Der Neue Pauly – Supplemente. Hg. v. Manfred Landfester, Helmuth Schneider. Bd. 13: Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus. Hg. v. Joachim Jacob, Johannes Süßmann. Stuttgart 2018, S. 945–951; Wieder salonfähig. Handbemalte Tapeten des 18. Jahrhunderts. Hg. v. der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz. Petersberg 2016; Heinz Schmidt-Bachem: Aus Papier. Eine Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der papierverarbeitenden Industrie in Deutschland. Berlin, Boston 2011, S. 741–745.

15 Vgl. dazu u. a. Adelheid Schendel: Berliner Papiertapeten (Anm. 13).

16 Vgl. z. B. Goethes Ausführungen zu grünen Tapeten: »Unser Auge findet in derselben eine reale Befriedigung. Wenn beyde Mutterfarben sich in der Mischung genau das Gleichgewicht halten, dergestalt, daß keine vor der andern bemerklich ist, so ruht das Auge und das Gemüth auf diesem Gemischten wie auf einem Einfachen. Man will nicht weiter und man kann nicht weiter. Deswegen für Zimmer, in denen man sich immer befindet, die grüne Farbe zur Tapete meist gewählt wird.« Johann Wolfgang von Goethe: Zur Farbenlehre. Tübingen 1810. Bd. 1, S. 800.

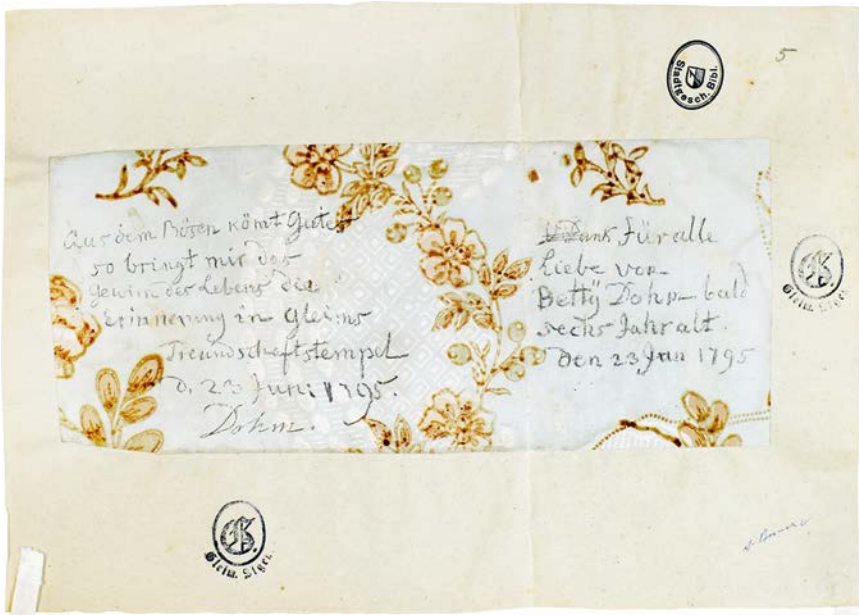


Abb. 1: Blumentapete im einstigen Freundschaftstempel
Johann Wilhelm Ludwig Gleims, Gleimhaus Halberstadt –
Museum der deutschen Aufklärung

»papiernen Ueberzüge« dämmten und wärmten.¹⁷ Im frühen 19. Jahrhundert kamen von England ausgehend ›Moos-Salons‹ in Mode. Hermann von Pückler-Muskau sollte einen dieser Salons ausführlich in seinen *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei* beschreiben und im Muskauer Park einen Moos-Salon einrichten lassen.¹⁸ Vorher war Moos bereits in außerhäuslichen Gebäuden präsent, allerdings noch nicht in In-

17 Gottlieb Tobias Wilhelm: *Unterhaltungen aus der Naturgeschichte des Pflanzenreiches*. [Bd. 24:] *Des Pflanzenreichs Neunter Theil*. Wien 1821, S. 212. Vgl. dazu auch Johann Georg Krünitz: *Oekonomische Encyclopädie*, Artikel »Mos«: »In verschiedenen Gegenden, vorzüglich in den nördlichen werden die Mose häufig beym Häuserbau angewendet. In Schweden, wo die Häuser gewöhnlich ganz von Holz sind, stopfen die armen Leute damit die Ritzen und Löcher zu, um die Wärme zusammen zu halten.« URL: <https://www.kruenitz1.uni-trier.de> (24. Februar 2025).

18 Vgl. Hermann von Pückler-Muskau: *Andeutungen über Landschaftsgärtnerei, verbunden mit der Beschreibung ihrer praktischen Anwendung in Muskau*. Basel 2014 [Stuttgart 1833], S. 107.

nenräumen. Das 18. Jahrhundert kannte Mooshäuschen, Borken- und Wurzelhütten, die unter anderem in den Landschaftsgärten von Wörlitz und Weimar oder im Seifersdorfer Thal zu finden waren. In Goethes *Wahlverwandtschaften* ist schon auf den ersten Seiten von einer »Mooshütte« die Rede.¹⁹ In Friedrich Justin Bertuchs *Bilderbuch für Kinder* werden Tapetenrosen als natürliche Verkleidung für Lauben oder Gartenwände beschrieben.²⁰ Unter Verwendung von natürlichen Materialien wie Holz, Moos, Rinde, Schilf oder Rosen wurden im Garten exklusive Räume und Architekturstaffagen geschaffen, in denen die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Kunst und Natur als fließend und durchlässig erscheinen. Ein deutlicher Bezug auf Wissenschaft und Gelehrtenreisen sowie auf naturkundlich-botanische Unternehmungen gibt sich im Borkenhäuschen des Landschaftsgartens von Wörlitz zu erkennen, das mit seiner exotisierenden Innenverkleidung aus Schilf an »otaheitische« Hütten und an Südseebeschreibungen des mit dem Fürstenpaar von Anhalt-Dessau befreundeten Georg Forster erinnert.

Botanik und Ästhetik

Mehrere Faktoren haben demnach den Erfolgskurs von Pflanzen in Innenräumen befördert. Einerseits passierte im 18. Jahrhundert im Interieur sehr viel. Es wurde heller. Stein und Stuck ersetzen Holz, Stoff und Leder. Textile Wandbespannungen wurden von Tapeten verschiedenster Art und von hell gestrichenen Vertäfelungen abgelöst.²¹ Dadurch entstand ein Raum für Pflanzen, der sowohl präzise und naturwissenschaftlich korrekte als auch an die empfindsame Ästhetik und den Geschmack der Zeit angepasste florale Darstellungen ermöglichte. Auf der anderen Seite standen die Entwicklungen in der zeitgenössischen Botanik, die von der Kräuter- und Pflanzenkunde immer mehr zu einer Leitwissenschaft avancierte und durch die sukzessive Entdeckung und Klassifikation einer globalen Pflanzenvielfalt erheblichen Auftrieb erhielt. Beispiele von auf Wissensvermittlung zielenden botanischen Darstellungen, die zugleich einen ästhetischen Wert haben, finden sich schon vor dem 18. Jahrhundert.

19 Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*. Tübingen 1809. Bd. 1, S. 4: »Die Mooshütte wird heute fertig, die sie an der Felswand, dem Schlosse gegenüber gebaut hat.«

20 Friedrich Justin Bertuch: *Bilderbuch für Kinder*. Bd. 4. Weimar 1802, Nr. 30.

21 Siehe dazu vor allem Christiane Holm: [Art.] *Tapete* (Anm. 14), S. 945.

Davon zeugen neben botanischen Prachtwerken, also großformatigen illustrierten Pflanzenbüchern, auch die Gemälde von Girolamo Pini, der für die Medici tätig war und um 1615 sogenannte *Études de botanique* schuf, in denen er die Idee des botanischen Gartens oder des Herbars im Innenraum bildkünstlerisch umsetzte.²² Neben dem ästhetischen Wert der Darstellung kommt mit den konkreten Pflanzenbezeichnungen eine epistemologische, auf die Generierung von naturkundlichem Wissen zielende Dimension hinzu. Diese Entwicklung schritt kontinuierlich voran. Die Botanik war und blieb über das gesamte 18. Jahrhundert eine stark visuell und haptisch geprägte Wissenschaft. »Der Natur auf dem Fuß nach[zu]gehen«,²³ die konkrete physische Begegnung und das Anschauen von Pflanzen vor Ort waren fester Bestandteil naturkundlicher Praktiken der Zeit. Für den Fall, dass Exkursionen nicht durchgeführt werden konnten oder man nicht mehr reisefähig war, holten sich Naturforscherrinnen und Naturforscher Pflanzen in Form von Herbarien, Stecklingen, botanischen Zeichnungen oder auch Tapeten ins eigene Haus.²⁴ Carl von Linné, die Leitfigur der Botanik des 18. Jahrhunderts, stattete ein Kabinett seines Sommerhauses in Hammerby mit botanischen Illustrationen von Malern wie Georg Dionysius Ehret aus, mit dem er eng zusammengearbeitet hatte.²⁵ Ehret schuf unter anderem den berühmten Kupferstich zum *Hortus Cliffortianus*, in dem Linné als Apoll und lichtbringender Pflanzenaufklärer verewigt ist.²⁶ Indem Linné Ehrets Zeichnungen aneinanderfügte und die ganze Wand damit dekorierte, schuf er nichts anderes

- 22 Vgl. dazu Franziska Stöhr: [Art.] Girolamo Pini. In: Roger Diederer, Franziska Stöhr (Hg.): *Flowers Forever* (Anm. 5), S. 51; Lucia Tongiorgi Tomasi: *An Oak Spring Flora. Flower Illustrations from the Fifteenth Century to the Present Time*. New Haven 1997, S. 63–66.
- 23 Johann Georg Sulzer: *Unterredungen über die Schönheit der Natur*. Berlin 1750, S. IX.
- 24 Vgl. dazu z. B. Meike Knittel: *Blühende Beziehungen. Botanische Praktiken im Zürich des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 2024, S. 38–44.
- 25 Vgl. dazu Dietrich Heinrich Stöver: *Leben des Ritters Carl von Linné*. Hamburg 1792, S. 376. Abbildungen der noch erhaltenen Tapeten finden sich auf der Website der Universität Uppsala; URL: <https://www.uu.se/en/linnaeus-hammarby> (24. Februar 2025).
- 26 Carl von Linné: *Hortus Cliffortianus. Plantas exhibens quas in Hortistam vivis quam siccis, Hartecampi in Hollandia coluit vir nobilissimus et generosissimus Georgius Clifford juris utriusque doctor [...]*. Amsterdam 1737; URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb1086075?page=8,9> (24. Februar 2025).

als eine eigene botanische Tapete, die es ihm ermöglichte, sich noch im Schlafzimmer mit Pflanzen und botanischem Wissen zu umgeben. Mit dieser Praxis stand er nicht allein.

Der Drang der Zeit nach draußen, den nicht nur Naturforscherinnen und Naturforscher, sondern viele Menschen des späteren 18. Jahrhunderts verspürten, spiegelt sich unter anderem in sogenannten Garten- und Landschaftszimmern wider. Tatsächlich setzte etwa Fürstin Louise von Anhalt-Dessau Spiegel ein, um sich die Natur fortwährend in ihr Kabinett zu holen. (Abb.2) Ihr 1775 geschaffenes Gartenzimmer im Schloss Luisium in Dessau ist mit Spiegeln ausgestattet, die die im Garten situierten Bäume und Sträucher reflektieren und so eine natürliche, wachsende, sich jahreszeitlich verändernde und insofern ›dynamische‹ Tapete kreieren. Louises Zeitalter schuf sich seine eigene Bild- und Pflanzenwelt. Während Pinienzapfen, Rosette, Ranke und Pflanzengirlande seit der Antike als dekorative Formen bekannt und etabliert waren – und auch blieben –, setzte man in Rokoko und Empfindsamkeit zusätzlich auf einen Pflanzenmix, in dem sich ›heimische‹ Pflanzen und Neophyten vermischten.²⁷ Die grüne Beute der Pflanzenjäger aus den Kolonien hinterließ ihre Spuren.²⁸ Über die botanischen Handels- und Umschlagplätze²⁹ gelangten unzählige neue Pflanzenarten nach Europa und schließlich auch ins Dekor und an die Wände der Schlösser, Landhäuser und Wohnungen. Chili und Artischocke fanden sich mitunter an den Wänden in trauter Eintracht mit Birnen und Pflaumen. Mais und Schilf, Sonnenblume und Trichterwinde rankten ineinander.³⁰ Wichtig war, dass alles in Bewegung war. Wie Wilhelm Lübke feststellte, war im Rokoko »die Grade fortan gänzlich ver-

27 Vgl. dazu Urte Stobbe: Einheimische Exoten. Von ›fremden‹ vertrauten Pflanzen. In: Kathrin Meyer, Judith Elisabeth Weiss (Hg.): Von Pflanzen und Menschen. Leben auf dem grünen Planeten. Göttingen 2019, S. 130–139.

28 Vgl. Grünes Gold: Abenteuer Pflanzenjagd. Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung im Palmengarten der Stadt Frankfurt am Main. Hg. v. der Stadt Frankfurt am Main. Verantwortlich: Matthias Jenny. Redaktion: Ulrike Brunken. Frankfurt a. M. 2001.

29 Vgl. Ray Desmond: Kew. The History of the Royal Botanic Gardens. London 1995, S. 113–126; Johann Philipp du Roi: Die Harbkesche wilde Baumzucht theils Nordamerikanischer und anderer fremder, theils einheimischer Bäume, Sträucher und Strauchartigen Pflanzen, nach den Kennzeichen, der Anzucht, den Eigenschaften und der Benutzung beschrieben. Braunschweig 1772; URL: <https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10294967-5> (24. Februar 2025).

30 Siehe Abbildung 3.



Abb. 2: Spiegelkabinett im Luisium, Dessau

bannt«. ³¹ Vegetabile und zugleich vitalistische Formen beherrschten die Ikonografie der Zeit, die nicht zuletzt von literarischen Texten beeinflusst zu sein scheint. So findet sich in dem vom passionierten Botaniker Jean-Jacques Rousseau verfassten epochemachenden Briefroman *Julie, oder die neue Heloise* eine Passage, in der ein »Baumgarten« besichtigt wird, der nur aus »einheimischen« Pflanzen besteht. In ihm herrschen eine Wildheit und Dynamik, die durch Begriffe wie Ranken, Schlingen, Wachsen oder »Guirlanden« noch verstärkt werden:

Ich durchstriefte nun mit Entzücken diesen, auf solche Weise umgewandelten Baumgarten und wenn ich auch keine ausländische Pflanzen und indische Gewächse darin fand, so traf ich doch die einheimi-

31 Wilhelm Lübke: Grundriss der Kunstgeschichte. Bd. 4: Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko. Esslingen 1907, S. 352.

schen auf eine solche Art geordnet und mit einander verbunden an, daß sie die lachendste und angenehmste Wirkung hervorbrachten. Der grünende, volle, aber kurze und dichte Rasen war mit wilden Quendelbilsamkraut, Thymian, Majoran und andern wohlriechenden Kräutern vermischt. Tausenderley Feldblumen schimmerten durch, unter denen das Auge mit Verwunderung auch einige Gartenblumen entdeckte, die wie die übrigen wild zu wachsen schienen. [...] An offnern Plätzen sah ich hie und da ohne Ordnung und Ebenmaß Rosengebüsche, Himbeer- und Johannisbeersträucher, Buschwerk von Flieder, Haselnußsträucher, Hollunder, Pfriemenkraut, Trifolium und gesäeten Klee, der den Boden schmückte, und das Ansehen eines Brachfeldes gab. Ich folgte unregelmäßig geschlängelten Alleen, von beiden Seiten mit diesen blühenden Gebüschern eingefasst, und mit unzähligen Guirlanden von Hopfen, Winde, wilden Reben, Epheu und andern Schlingpflanzen bedeckt, unter die Geisblatt und Jasmin sich mit zu mischen nicht verschmähten.³²

Rousseau kreierte hier eine wilde florale Collage, die in ähnlichen Varianten nicht nur im Garten, sondern auch im zeitgenössischen Interieur und vor allem an den Wänden immer wieder auftauchte. In den Räumen sollten die einheimischen und ›exotischen‹ Pflanzen wie die Bewohnerinnen und Bewohner der Zimmer, deren Wände sie schmückten, gesellig und damit ebenfalls stets in Bewegung sein. (Abb. 3) In einigen Fällen, wie etwa in Zeichnungen Salomon Gessners oder in Gemälden Antoine Pesnes und Christian Wilhelm Ernst Dietrichs (gen. Dietericy),³³ umwachsen, umschlingen, umkränzen, umranken und umwinden sie auch die (weiblichen) Körper. Girlanden waren sowohl im räumlichen Wohnkontext als auch in der zeitgenössischen Mode beliebt. Beispielsweise stellte die in Händen gehaltene oder um den Körper geschlungene Blumengirlande ein fest etabliertes Attribut in Bildnissen von Frauen als Schäferinnen dar³⁴ und erzeugte so eine physische Nähe von Mensch und Pflanze mit zuweilen erotischer Konnotation.

32 Jean-Jacques Rousseau: Julie, oder die neue Heloise in Briefen zweyer Liebenden, Bewohner einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen. Leipzig 1826. Bd. 5, S. 125.

33 Vgl. dazu Jana Kittelmann: Zwischen Wissenschaft, Ästhetik und Idylle (Anm. 9).

34 Vgl. z. B. die Gemälde von Luise Ulrike von Preußen und Elisabeth Christine von Preußen als Schäferinnen im Schloss Rheinsberg.



Abb. 3: Wandmalerei Trichterwinde und Schilf, Luisium, Dessau

Im Zusammenleben und Wohnen mit Pflanzen scheint die zeitgenössische Diskussion um die Gefühle von Pflanzen, deren sexuelles und erotisches Empfindungsleben Spuren hinterlassen zu haben. Linnés Klassifikationssystem baut auf der Annahme einer Sexualität der Pflanzen auf. In den Präludien seiner Schrift *Sponsalia Plantarum* («Die Hochzeit der Pflanzen») von 1746 stellt Linné fest: »Ja selbst die Pflanzen ergreift die Liebe.«³⁵ Sein auch in einer Zeichnung überliefertes *Amor unit Plantas* dokumentiert die Auffassung, dass Pflanzen einen Begriff und eine Empfindung von der Liebeslust haben und ihnen ein Begehren innewohnt.³⁶ Wenngleich eine direkte Rezeption nur schwer nachweisbar ist, so scheinen Linnés Auffassungen im Interieur des späten 18. Jahrhunderts, wo die Pflanze gern als

erotische Bildgeberin oder als Allegorie verwendet wurde, auf fruchtbaren Boden gefallen oder zumindest damit konform gegangen zu sein.

Zugleich gewann die Pflanze als Anschauungs- und Studienobjekt im Interieur an Bedeutung. Dass die Grenzen zwischen Dekor und Wissensgenerierung, zwischen Ästhetik und Botanik, zwischen künstlerischen und agrarökonomischen Interessen oft fließend waren, zeigen unter anderem Beispiele aus Wörlitz, Sanssouci, Rheinsberg und Paretz. In der auch »Fruchtkammer« genannten Bibliothek des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau im Gotischen Haus in Wörlitz besteht die

35 Zit. nach Hans Werner Ingensiep: *Geschichte der Pflanzenseele. Philosophische und biologische Entwürfe von der Antike bis zur Gegenwart.* Stuttgart 2004, S. 20.

36 Die Zeichnung ist abgebildet in Carl von Linné: *Sponsalia Plantarum.* Stockholm 1746, Bl. 880.

Wandausstattung noch heute aus Holzschnitten von Giovanni Volpato, einem Graveur, Antiquitätenhändler und Hersteller von Biskuitporzellanfiguren. Neben antikisierenden Motiven, Girlanden, Putti und Faunen sind darauf in sehr detaillierter Manier Früchte abgebildet – Birnen, Äpfel, Pflaumen und anderes Obst. Diese Darstellungen an der Wand, die als eine Art Tapete erscheinen, korrespondieren in auffälliger Art und Weise mit der umfangreichen Pomologischen Sammlung des Fürsten, die sich für Studienzwecke ebenfalls in der Bibliothek befand. Bei dieser Sammlung handelt es sich um das erste pomologische Kabinett im deutschsprachigen Raum, das von dem aus einem großen Obstanbaugebiet in Thüringen stammenden Pfarrer Johann Volkmar Sickler entwickelt und von Friedrich Justin Bertuch, mit dem Fürst Franz im engen Austausch stand,³⁷ vertrieben wurde.³⁸ (Abb. 4)

Sickler gab ab 1794 das Magazin *Der Teutsche Obstgärtner* heraus, die erste deutsche Zeitschrift für Obstbau. In der Folgezeit fertigte er Abformungen von verschiedenen Obstarten in Wachs und ließ sie von einem gelernten Konditor und pomologischen Zeichner namens Ernst Gebhard bemalen. In seiner Zeitschrift kündigte er im Jahr 1795 an, von nun an Interessierten drei- bis viermal pro Jahr ein Kästchen mit Wachsmodellen zu liefern.³⁹ Zu den Interessenten gehörte Fürst Franz, in dessen Sammlung sich eines der wenigen Exemplare dieses Obstkabinetts erhalten hat.⁴⁰ Wichtig ist, sich die gesamte Szenerie in der Bibliothek als Wohn- und Arbeitsort vorzustellen: Das Interieur mit naturkundlichen Objekten wird ergänzt durch den Blick aus dem Fenster, der direkt auf die Obstwiese vor dem Gotischen Haus und auf den Floratempel fällt. Lebende Pflanzen in Form der Obstbäume, architektonische Reminiszenzen an die Göttin Flora, pomologisches Modell und Wandverkleidung bilden hier

37 Vgl. dazu auch die Korrespondenz zwischen Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, seiner morganatischen Gattin Luise Schoch und Bertuch im Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Sign. GSA 6/357.

38 Vgl. Thomas Fuchs: Das »Pomologische Cabinet« von Johann Volkmar Sickler. Die Sammlung von Wachsf Fruchtmodellen der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha. Mit Beiträgen zu den Xylotheken und Daktyliotheken der Sammlung. Jena 2018.

39 Vgl. Johann Volkmar Sickler: Das pomologische Cabinet. In: *Der Teutsche Obstgärtner* 4 (1795), 1. Stück, S. 78–80.

40 Vgl. zu Obstkabinetten auch Maria Will: Historische Obstkabinette: Dokumente wissenschaftlicher Erfassung, handwerklicher Perfektion und Ausdruck ästhetischen Empfindens. In: Jana Kittelmann (Hg.): *Botanik und Ästhetik*. Göttingen 2018, S. 187–199.



Abb. 4: Wachsfrüchte aus dem Pomologischen Kabinett von Fürst Leopold III. Friedrich Franz

eine Art epistemologisch-ästhetische Einheit. Orte wie die Bibliothek des Fürsten oder die seiner Frau Louise im Luisium sind Räume sowohl des Wohnens als auch naturkundlicher Praktiken und Lektüren, in denen neben pomologischen Sammlungen auch die Holzbibliothek von Carl Schildbach einen Platz hatte.⁴¹ In ihrem Tagebuch schrieb Fürstin Louise: »6^{ter}, Mittwoch: Ich war mit die Besorgung der Pflanzen Vor und Nachmittag beschäftigt, schrieb etwas dabey, auch laß und arbeitete ich, bekam den Besuch von A[ugust] und die Lectüre von M[atthisson] wie gewöhnlich.«⁴²

Auf botanische Präzision und Genauigkeit setzte man einige Jahre zuvor auch bei Wanddarstellungen im benachbarten Preußen.⁴³ Im Voltaire-Zimmer in Sanssouci finden sich unter anderem Dekors mit Pfirsichen, Äpfeln, Trauben und exotischen Granatäpfeln, die von den Gebrü-

41 Vgl. dazu Kristina Schlansky, Ingo Pfeifer, Uwe Quilitzsch (Hg.): Die originalen Tagebücher der Fürstin Louise Henriette Wilhelmine von Anhalt-Dessau. Halle a. d. S. 2010. Bd. 2, S. 526.

42 Ebd., S. 560.

43 Vgl. Marina Heilmeyer: Früchte, Blüten und Blätter in Sanssouci. In: Hans-Joachim Giersberg (Hg.): Schloss Sanssouci. Die Sommerresidenz Friedrichs des Großen. Berlin 2005, S. 111–117.

dern Johann Christian und Johann Michael Hoppenhaupt geschaffen wurden. Die Hoppenhaupts und die anderen in Sanssouci tätigen Künstler verfügten offensichtlich über naturkundliche Fachkenntnisse und müssen eine botanische Zeichenausbildung genossen haben. Darauf weisen nicht nur die sich um morphologische Genauigkeit bemühenden Pflanzendekors hin, sondern ebenfalls Details wie die Beachtung und Einhaltung von Blühabfolgen. So blühen die auf einer Wand des Zimmers dargestellten Prachtwinden, Sonnenblumen und Ringelblumen tatsächlich zur gleichen Zeit. Eventuell verwendete man Abgüsse von echten Pflanzen. In der Porzellanmanufaktur in Meißen ist im sogenannten »Formenarchiv« die Gussform einer Ananas aus der Mitte des 18. Jahrhundert erhalten. Alles andere als künstlerische Willkür, sondern ein mit Sanssouci vergleichbarer Wunsch nach einer botanisch präzisen Darstellung ist auch im Schloss Rheinsberg zu spüren, das seit den 1740er Jahren von Friedrichs II. Bruder, dem Prinzen Heinrich von Preußen, bewohnt wurde. Hier finden sich an den Türen und Wandvertäfelungen überaus genau ausgeführte Blumen- und Pflanzendarstellungen des in Preußen wirkenden französischen Blumenmalers Augustin Dubuisson, dessen Name übersetzt bezeichnenderweise »vom Strauch« heißt.⁴⁴ Ähnlich wie auf den botanischen Zeichnungen von Barbara Regina Dietzsch oder Maria Sibylla Merian werden häufig noch Insekten mit abgebildet und so eine zusätzliche Lebendigkeit erzeugt. Etablierte und gängige Praktiken der botanischen Malerei haben hier direkt Eingang in die Wandgestaltung gefunden.

Freilich waren solche exklusiven Ausstattungen vornehmlich dem Adel vorbehalten (Abb. 5). Am Beispiel des Granatapfels von Sanssouci lässt sich gut dokumentieren, wie exotische Pflanzen und deren Darstellungen zum Symbol von Macht wurden. Blüh- und Reifeerfolge solcher Pflanzen, wie sie das Dekor in Sanssouci thematisiert, wurden auch in der zeitgenössischen Dichtung in einen direkten Zusammenhang mit friderizianischer Größe gestellt. Das zeigt Karl Wilhelm Ramlers Ode *Auf einen Granatapfel, der in Berlin zur Reife gekommen war* (1749). Ramler feiert darin Preußen unter der Regentschaft Friedrichs des Großen als agrarutopische Idylle und Ort des fruchtbaren Aufschwungs, wo selbst der »dürre[-] Boden« Berlins üppig zu blühen beginnt.⁴⁵ Einen ähnlichen Ton

44 Zu Dubuisson, dem Schwager Antoine Pesnes, vgl. Paul Seidel: Friedrich der Große als Kronprinz in Rheinsberg und die Bildenden Künste. Berlin 1888, S. 6 f.

45 Karl Wilhelm Ramler: *Auf einen Granatapfel, der in Berlin zur Reife gekommen war*. In: Ders.: *Oden*. Berlin 1767, S. 13–16, hier S. 14.



*Abb. 5: Wandmalerei, Girlande mit Granatäpfeln,
Wörlitz, Villa Hamilton*

schlägt ein Epigramm Abraham Gotthelf Kästners an, das die erfolgreiche Befruchtung einer Zwergdattelpalme zum Thema hat und dieses als »Experimentum berolinense« in die Wissenschaftsgeschichte⁴⁶ eingegangene Ereignis als Erfolg des preußischen Monarchen verbucht beziehungsweise mit der Geschichte Brandenburgs assoziiert:

Dein Schicksal, Brandenburg, hat dieser Baum erfahren;
Er dankt den ersten Trieb des großen Friedrichs Jahren.
Die Zeit, zu welcher er, wie du, vollkommen reift,
Ist Friedrichs, dessen Lob kein einzig Wort begreift.⁴⁷

46 Vgl. Herbert Sukopp: Gleditschs Experimentum berolinense aus den Jahren 1749–1751. In: Verhandlungen des botanischen Vereins Berlin-Brandenburg 144 (2011), S. 45–61. Reste des Stammes der Dattelpalme stehen noch heute im Botanischen Museum Berlin-Dahlem.

47 Abraham Gotthelf Kästner: Auf den Palmbaum, der 1749 im Garten der Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften reife Früchte trug. In: Ders.: Gesammelte poetische und prosaische schönwissenschaftliche Werke. Berlin 1841. Teil 1, S. 8.

Palmen oder reife Granatäpfel als Zeichen sowohl von Macht und Fruchtbarkeit als auch von Exklusivität wurden im 18. Jahrhundert im Interieur aktualisiert und zu einem festen Bestandteil gemalter Wanddekorationen und schließlich auch von Tapeten. (Abb. 6)

Dabei gewann die Beachtung und Betrachtung von Gewächshaftigkeit, Morphologie und Systematisierung der Pflanzen, wie es Sabine Thümmler in einem Beitrag mit dem Titel *Die Flora auf Tapete* formuliert hat,⁴⁸ am Ende des Jahrhunderts weiter an Bedeutung. Der damit verbundene Anspruch an botanische Präzision und Wohnästhetik, an Vorstellungskraft und Schönheit erreichte einen Höhepunkt in den Tapeten im Schloss Paretz, dem Sommersitz von Friedrich Wilhelm III. und Luise von Preußen.⁴⁹

Insbesondere der Garten- und der Billardsaal in dem von Friedrich Gilly entworfenen und gestalteten Bau weisen eine Fülle an botanischen beziehungsweise vegetabilen Tapeten auf, die vornehmlich aus der Manufaktur von Aaron Wessely stammten. Bei der Kombination der einzelnen Pflanzen herrschte künstlerische Freiheit und Willkür; in der Darstellung folgte man aber einer an der Natur orientierten Praxis. Einheimische Flora aus Rosen, Stockrosen, Lilien, Mohn, Korn, Flieder, Wald- und Wiesenblumen trifft im Schloss auf ›exotische‹ Pflanzenwelten, repräsentiert in Palmen oder Granatäpfeln. Zudem erreichen die Tapeten noch eine ornithologische Dimension, indem einheimische Vögel wie Buchfinken zwischen den Pflanzen dargestellt sind. Neben einer Pflanzenwelt wird somit auch eine Geräuschkulisse bildlich suggeriert, die nur wenige Meter entfernt im Garten von Paretz wohl tatsächlich anzutreffen war. Innen und Außen, Kunst und Natur, Tapete und Garten stehen hier im direkten Dialog.

Tapeten als Wissens- und Lehrräume

Bereits auf den chinesischen Tapeten, die seit dem 17. Jahrhundert auf Schiffen der holländischen, englischen und französischen Indienkompanie nach Europa transportiert und überaus populär wurden, waren

48 Vgl. Sabine Thümmler: *Die Flora auf Tapete. Naturalismus und Pflanzenstilisierung im 19. Jahrhundert*. In: *Papiertapeten: Bestände, Erhaltung und Restaurierung*. Hg. v. Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen. Dresden 2005, S. 41–49, hier S. 43.

49 Siehe Abbildung 6.



Abb. 6: Schloss Paretz, Gartensaal, Detail, 2023

Granatäpfel ein gängiges Motiv, ebenso wie große Blütenzweige mit Vögeln und Insekten, Kirsch-, Pflaumen- oder Litschibäume, Bambus, Oleander und Teesträucher oder Blumen wie Chrysanthemen, Hibiskus, Hortensien und Wasserlilien.⁵⁰ Diese Tapeten wurden nicht nur wegen ihrer Ästhetik, sondern auch wegen ihrer naturgetreuen Darstellung geschätzt, welche die Begegnung mit außereuropäischen Pflanzen ermöglichte. Ästhetische und naturkundliche Vermittlung, Ikonografie und

⁵⁰ Siehe dazu im deutschsprachigen Raum z.B. die Tapeten in Paretz, in den Chinesischen Zimmern im Schloss Wörlitz sowie im Chinesischen Haus im Park von Schloss Oranienbaum. Vgl. auch Friederike Wappenschmidt: Chinesische Tapeten für Europa. Vom Rollbild zur Bildtapete. München 1989.

Morphologie griffen ineinander. Die Tapete wurde als Nachahmerin der Natur, ja zuweilen sogar als bessere Natur und damit als legitime Repräsentantin von Pflanzenwissen verstanden. So vertrat der englische Botaniker Joseph Banks, der James Cook auf dessen erster Weltumsegelung von 1768 bis 1771 begleitete und unter anderem den Eukalyptus und die Mimose nach Europa brachte, die Ansicht, dass chinesische Tapeten die botanischen Exkursionen und Naturstudien vor Ort ersetzen könnten; dass das Erleben und Betrachten von Tapeten im Interieur die Reise mit dem Schiff überflüssig mache. Botanische Darstellungen von Bambus fand Banks auf den chinesischen Tapeten besser ausgeführt als in der besten botanischen Zeichnung naturhistorischer Bücher. In seinem *Endeavour Journal* notierte er im Januar 1771:

Indeed a man need go no farther to study them than the China paper, the better sort of which represents their persons and such of their Customs, dresses etc. as I have seen most strikingly like, tho a little in the Caracatura stile; indeed some of the Plants which are common to China and Java, as Bamboe, are better figurd there than in the best botanical authors that I have seen.⁵¹

Tapeten und Wanddekor als Lehrmittel zu verstehen sowie ihren Bildungsaspekt, ihr didaktisches Potenzial sowie ihre kommunikativen und vermittelnden Möglichkeiten hervorzuheben, dies alles gewann im Laufe des an pädagogischen Ideen und Reformen reichen 18. Jahrhunderts an Bedeutung. Astrid Arnold hat auf diese »Verknüpfung von Bildungsanspruch, Forschungsinteresse und Interieurgestaltung«⁵² in einem Beitrag zu Panoramatapeten aufmerksam gemacht und in diesem Zusammenhang auf eine Verkaufsbroschüre aus der Pariser Tapetenmanufaktur Dufour & Leroy hingewiesen, in der es heißt:

Ein wissbegieriger Mensch kann – ohne den Wohnraum verlassen zu müssen – durch das gleichzeitige Schauen und Lesen in der *Histoire des voyages* den Text mit den ausgeführten Bildern vergleichen. Dadurch entsteht der Eindruck, als befände man sich direkt im Gesche-

51 Joseph Banks: *Endeavour Journal*, January 1771; URL: <http://gutenberg.net.au/ebookso5/0501141h.html#jun1771> (13. Juni 2024).

52 Astrid Arnold: Der ›Wilde‹ im Wohnzimmer. Überlegungen zur Vermarktung und Rezeption von Panoramatapeten am Beispiel von *Les sauvages de la mer pacifique*. In: Katharina Eck, Astrid Silvia Schönhagen (Hg.): *Interieur und Bildtapete. Narrative des Wohnens um 1800*. Bielefeld 2014, S. 111–132, hier S. 125.

hen, und durch die Möglichkeit, die formalen Unterschiede und die der Kostüme genau betrachten zu können, verfolgt der Betrachter die Erzählung mit einem so großen Interesse, als sei er vor Ort.⁵³

Gezielt wird darin die Tapete als didaktisches Lehrmittel insbesondere für Mädchen angepriesen:

Eine Mutter wird ihrer eifrigen, wissbegierigen und intelligenten Tochter mühelos Geschichts- und Geografiestunden geben können [...]. Sogar die beschriebene Vegetation kann als Einführung in die Geschichte der Pflanzen verwendet werden.⁵⁴

Kenntnisse über Pflanzen zu vermitteln, Naturforschung und Botanik zu betreiben, machten einen erheblichen Bestandteil in der Erziehung und Bildung von Kindern aus. Verwiesen sei hier auf Sophie von La Roches *Briefe an Lina*,⁵⁵ Rousseaus *Botanik für Frauenzimmer*⁵⁶ oder Johann Bernhard Basedows *Elementarwerk*⁵⁷ – Schriften, in denen dem naturkundlichen Unterricht und der botanischen Bildung eine erhebliche Rolle zukommt. Der Zürcher Pädagoge und Botaniker Salomon Schinz, der 1774 eine *Anleitung zu der Pflanzenkenntniß und derselben nützlichen Anwendung* für Zürcher Waisen Kinder verfasste, war von der didaktischen Funktion von Tapeten überzeugt und entwarf sogenannte »Stubentapeten für die Jugend«, auf denen Pflanzen mit kurzen Hinweisen und botanischen Bezeichnungen abgebildet sind.⁵⁸ (Abb. 7) Besondere Beachtung finden Giftpflanzen wie der Schierling und der Fingerhut oder giftige Pilze, vor denen die Kinder gewarnt werden sollten.

Dieser didaktische Eigenwert von Tapeten wurde freilich nicht von allen gutgeheißen, sondern auch kritisiert. Der Schriftsteller Justus Friedrich Wilhelm Zachariae warnte davor, dass das Studieren von »todte[n] Tapete[n]« in Wohnräumen das naturkundliche Studium in der freien Natur nicht ersetzen könne. Zachariae, der am Collegium Carolinum in

53 Zit. nach ebd., S. 126.

54 Zit. nach ebd.

55 Sophie von La Roche: Briefe an Lina als Mädchen. Leipzig 1797.

56 Jean-Jacques Rousseau: Botanik für Frauenzimmer in Briefen an die Frau von L**. Aus dem Französischen übersetzt. Mannheim 1781.

57 Johann Bernhard Basedow: Das Basedowische Elementarwerk. Ein Vorrath der besten Erkenntnisse zum Lernen, Lehren, Wiederholen und Nachdenken. 3 Bde. Leipzig 1774.

58 Salomon Schinz: Anleitung zu der Pflanzenkenntniß und derselben nützlichsten Anwendung. Mit hundert illuminirten Tafeln. Zürich 1774.



Abb. 7: Salomon Schinz, Blatt aus »Stubentapeten für die Jugend«, Anhang zur Anleitung zu der Pflanzenkenntniß, Zentralbibliothek Zürich, Signatur: NB 25: a F

Braunschweig in Dienst stand, dort die Oberaufsicht über die Druckerei hatte und in diesem Rahmen mit vegetabilen Stoffen zur Verbesserung der Papierqualität experimentierte, dichtete dazu bereits 1764:

Eine balsamische Luft sinkt von dem Fittig des Abends
 Auf die Erde herab, und macht die dämmernden Stunden
 Bis zum völligen Einbruch der Nacht dem Wanderer schätzbar.
 Laß sie doch nicht in der Stadt, im dumpflichten Zimmer, verfließen;
 Ob dir gleich die todte Tapete nachahmend die Flur zeigt,
 Und ein munterer Wald an deinen Wänden sich ausstreckt.
 Eine Tapete, viel höher gefärbt mit lebendigen Farben,
 Hat die reiche Natur auf jede Wiese gebreitet;
 Jedes Ufer des Bachs mit Blumenschmelze gezieret,
 Und den frischesten Hain um liebliche Hügel gezogen.
 Folge dem aromatischen Hauch des heitersten Abends,
 Und geh tief in das Land. Verfolg entweder den Feldbach,
 Welcher sich still in die Au mit krummen Mäandern hinabschlingt;
 Oder begieb dich zum innersten Forst, wo stark, wie Orangen
 Und gesunder dem Haupt, die Kräuter des Waldes dir duften.⁵⁹

Dennoch blieben Tapeten als didaktische Medien insbesondere bei der Vermittlung und Veranschaulichungen außereuropäischer Landschaften und Pflanzenwelten in Mode. Reisen wie jene von Johann Reinhold und Georg Forster, die James Cook auf dessen zweiter Weltumsegelung begleiteten und neben Pflanzensamen, Stecklingen, Tierpräparaten, Fischhäuten und Federn eine Vielzahl ethnologischer Objekte mitbrachten, verstärkten den Wunsch zu wissen, wie es in Polynesien tatsächlich aussah. (Abb. 8) Goethe, der Georg Forster im September 1779 in Kassel kennengelernt hatte, schrieb dazu am 15. September 1779 an Ernst Josias Friedrich von Stein: »Der Junge Forster hat mit uns gegessen und ist viel ausgefragt worden wies in der Südsee aussieht.«⁶⁰

59 Justus Friedrich Wilhelm Zachariae: Poetische Schriften. Bd. 4. [Braunschweig] [1764], S. 110f.

60 Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hg. v. Sophie Luise, Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach (Weimarer Ausgabe). Weimar 1887–1919. Abt. IV, Bd. 4, S. 61f. An Friedrich Heinrich Jacobi schrieb Forster im Anschluss an das Treffen, Goethe habe ihn über die »Südländer« ausgefragt, »über deren Einfalt er sich freute«. Georg Forster an Friedrich Heinrich Jacobi, 2. November 1779. In: Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe. Hg. v. der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut für

Die Reaktionen im Interieur auf die Unternehmung und die anschließenden schriftlichen und mündlichen Berichte folgten umgehend. Das Fürstenpaar Anhalt-Dessau, dem die Forsters Objekte für ihren Pavillon auf dem Eisenhart überlassen hatten, gestaltete ab 1783 im Wörlitzer Schloss einen Palmensaal. Sogenannte ›otaheitische‹ Kabinette und Südseearchitekturen wurden populär und sind in Gartenanlagen wie Garzau, Dieskau, Paretz oder wiederum in Wörlitz zu finden.⁶¹ Das bekannteste und noch erhaltene ›otaheitische‹ Kabinett befindet sich im Schloss auf der Pfaueninsel. Die auf Papiertapeten von dem Maler Peter Ludwig Lütke gefassten Szenerien geben ikonografisch und wissenschaftlich Auskunft über die Südseevegetation und die Tierwelt. Neben Palmen, Bambus, Aloe und Calla ist ein Gelbbrustara zu sehen. Zugleich beeinflussten die ›otaheitischen‹ Scheinlandschaften die bürgerliche Garten- und Wohn- beziehungsweise Interieurästhetik. In seiner 1796 bei Göschen in Leipzig erschienenen *Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichen Völker in Beziehung auf die innere Auszierung der Zimmer und auf die Baukunst* stellt der kursächsische Hofmarschall Joseph Friedrich Freiherr zu Racknitz den »O-Tahitische[n] Geschmack« neben den Griechischen, Altdeutschen, »Neu-Persische[n]«, Englischen und »Französisch groteske[n] Geschmack«.⁶² Racknitz beschreibt die Kultur und Lebensweise der indigen Polynesier ausführlich auf Grundlage der gedruckten Reisebeschreibungen von John Hawkesworth, James Cook und Georg Forster. Nach einer detaillierten Beschreibung der Flora und Fauna, der Lebensweise, der Wohnungen und Kultbauten der ›glücklichen Natur-

Deutsche Sprache und Literatur durch Gerhard Steiner. Bd. 13: Briefe bis 1783. Bearb. v. Siegfried Scheibe. Berlin 1978, S. 252.

61 Vgl. dazu Joachim Meißner: *Mythos Südsee. Das Bild von der Südsee im Europa des 18. Jahrhunderts*. Hildesheim 2006; Michael Niedermeier: »Tahaitisches Zeug«. Die ethnographische Sammlung der Forsters im Wörlitzer Südseepavillon und die Tahiti-Mode im frühen Landschaftsgarten. In: Birgit Neumann (Hg.): *Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 2016, S. 163–182.

62 Joseph Friedrich Freyherrn zu Racknitz *Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker in Beziehung auf die innere Auszierung der Zimmer und auf die Baukunst*. II. Heft. Leipzig 1796; URL: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/4141356883/14/> (24. Februar 2025). Vgl. dazu Michael Niedermeier: »Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen.« *Paradiesvögel in Landschaftsgärten der Goethezeit*. In: Elisabeth Décultot, Jana Kittelmann, Andrea Thiele u. a. (Hg.): *Weltensammeln*. Johann Reinhold und Georg Forster. Göttingen 2020, S. 77–108.



Abb. 8: Otaheitisches Kabinett auf der Pfaueninsel

kinder« plädiert er dafür, dass man anhand seiner farbigen Tafeln nun auch in Gärten »eine Garten-Partie mit einem dazu gehörigen Gebäude, oder auch in einer Wohnung ein Zimmer, im O-Tahitischen Geschmack einrichten« könne.⁶³ Als farbige Beispieltafel für eine entsprechende Innenausmalung diente ein Ausblick aus einer Holzhütte, auf der ein Brustschmuck eines Kriegers, Waffen, Werkzeuge und Musikinstrumente zu erkennen sind.

63 Joseph Friedrich Freyherrn zu Racknitz Darstellung und Geschichte (Anm. 62), S. 12 [130].

Epilog

Ausgehend von den eingangs skizzierten Fragen kann festgehalten werden, dass die Funktion, Intention und Rezeption der vegetabilen Tapeten und Wandgestaltungen in der Mitte und am Ende des 18. Jahrhunderts vielfältig waren. Einerseits können sie als Vermittlerinnen botanischer Erkenntnisse, spezifischen Pflanzenwissens oder bestimmter Ereignisse wie Blüherfolgen fast als eine Art Lehr- und Lernobjekt wahrgenommen werden. Andererseits bewegen sie sich als artifizielle und ästhetische Objekte in einem latenten Spannungsfeld zwischen Dekor und Wissen. Sich an der Schönheit präziser Pflanzendarstellungen in Zimmern zu erfreuen und gleichzeitig Wissen über diese Pflanzen vermittelt zu bekommen, greift häufig ineinander. In jedem Fall dokumentieren die Tapeten eine für die Zeit charakteristische Pflanzenliebe und ein Interesse an Pflanzen, das auch auf die Gestaltung von Wohnräumen Einfluss nahm. Die Mode der vegetabilen Tapeten und der Wunsch, sich mit Pflanzen zu umgeben, sollten das gesamte 19. Jahrhundert anhalten. Die botanischen Darstellungen auf Tapeten wurden allerdings zunehmend durch echte Pflanzen ersetzt, die als Teil kolonialistischer Unternehmungen und Sammlungen in den bürgerlichen Wohnzimmern landeten. Nicht nur Pflanzenwissen, sondern überhaupt die epistemologische Ebene gingen im Wohnkontext meist verloren; die didaktische und erkenntnisorientierte Dimension geriet in den Hintergrund. Neben einer anheimelnden Illustration in der Familienzeitschrift *Die Gartenlaube* aus dem Jahr 1880, in der eine Katze gemütlich unter einer Palme sitzt,⁶⁴ macht das Theodor Fontanes Roman *L'Adultera* deutlich. Im Kapitel »Unter Palmen« geht es nicht mehr um Wissen oder Erkenntnis. Ein »einst nach dem Vorbilde der berühmten englischen Gärten in Kew« errichtetes »altmodisches Treibhaus«⁶⁵ taugt hier nur noch als Kulisse für einen Ehebruch.

64 Zimmerpalmen und Blumenampeln. In: *Gartenlaube* 30 (1880), H. 50, S. 824–825, Illustration von Fedor Flinzer.

65 Theodor Fontane: *L'Adultera*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Walter Keitel. Abt. 1, Bd. 2. München 1971, S. 76.

ANNE GREENWOOD MACKINNEY

Goethes Herbarium

Wissenschaftlich-ästhetisches Pflanzenstudium am Frauenplan

Over his lifetime, Johann Wolfgang von Goethe collected nearly 2,000 pressed and dried plants. The herbarium sheets not only reflect his botanical research, but also his method of studying objects of art and science within his home on the Frauenplan, as well as the network of collaborators who helped shape his collections.

Auf einem Blatt Papier klebt ein zarter Seetang mit feinen, goldbraunen, aufgefächerten Ästchen. Unter dem Tang steht *erba d'oro*, italienisch für goldenes Gras; diese Bezeichnung wird teilweise von einem Etikett mit dem lateinischen Namen *Fucus cartilagineus* und einer kurzen lateinischen Beschreibung überdeckt, die beide aus der *Systema vegetabilium* (Linné 1784, 971) des schwedischen Naturforschers Carl von Linné stammen (Abb. 1). In der Mitte befindet sich eine kleine, perlmuttern glänzende Muschel; ihre feinen Risse nehmen das Muster der gewundenen Seetangästchen auf. Die Brüche sind Spuren einer zweihundertjährigen Geschichte in Goethes Wohnhaus am Frauenplan. In diesem Zeitraum wanderte die Alge-Muschel-Assemblage zusammen mit den knapp zweitausend Nummern getrockneter, gepresster Pflanzen des Goethe'schen Herbariums durch verschiedene Schränke und Räume des Hauses: Nach Goethes Tod wurden sie auf den Dachboden gebracht; zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden sie in 15 Folioalben neu geordnet und in Vitrinen zur Schau gestellt; während des Zweiten Weltkriegs wurden sie ausgelagert; nach Kriegsende kehrten sie an den Frauenplan zurück, wo sie heute in den naturwissenschaftlichen Sammlungen des Goethe-Nationalmuseums aufbewahrt werden. Das Stück *erba d'oro* beziehungsweise *Fucus cartilagineus* befindet sich in einer modernen, grauen, säurefreien Mappe, die wieder eine neue Bezeichnung trägt: »DS 320 815 GNH 1580 Gelidium cartilagineum«.

Eine Alge mag als ein ungewöhnlicher Einstieg in Goethes Pflanzenstudium erscheinen. Dem naturforschenden Dichter galt das Blatt als zentrales Organ der Pflanzenmetamorphose. Er schrieb Verse über die zugleich gespaltenen und verbundenen Blätter des Ginkgobaums, der unweit seines Wohnhauses wuchs. Er bezeichnete sich gar als leidenschaftlichen Verehrer des *Bryophyllum calycinum*, das seine Fensterbank zierte.



Aus den abgefallenen Blättern dieses sogenannten Brutblatts (heute auch als »Goethe-Pflanze« bekannt) können sich neue Pflanzen bilden. Vor diesem Hintergrund wirkt ein bescheidenes, blattloses Gewächs als Beispiel etwas willkürlich. Doch Algen und andere Kryptogamen wie Moose, Farne, Flechten und Pilze – Organismen, die Linné im 18. Jahrhundert aufgrund ihrer damals rätselhaften Fortpflanzung zusammengruppierte – machen etwa ein Viertel von Goethes Herbarium aus. Neben seiner intensiven Beschäftigung mit Blütenpflanzen widmete sich Goethe der Form, Entstehung und Verwandlung von Kryptogamen, führte Experimente und mikroskopische Beobachtungen durch und korrespondierte mit Kryptogamen-Experten wie Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck und Georg Franz Hoffmann.

Die getrocknete Alge mit der Nummer DS 320 815 GNH 1580 sowie die weiteren rund 150 Algenexemplare aus dem Mittelmeer (Tafel 3) und der Nordsee in Goethes Herbarium sind nicht nur Belege für sein Interesse an der um 1800 aufblühenden Kryptogamkunde. Vielmehr enthalten sie materielle Spuren seines Umgangs mit ihnen als ästhetisch-wissenschaftliche Objekte sowie einer Kultur des Sammelns, die sich im 19. Jahrhundert um diese hybriden Natur- und Kunstobjekte bildete.

Folgt das Auge den Algenwedeln bis zum Rand des Papierblatts, fallen drei Einstichlöcher jeweils in der Mitte einer Papierseite auf. Am oberen Rand befindet sich neben einem Nadeleinstich eine Schnur zum Aufhängen des Blattes (Abb. 2). Das ist keine Einzelercheinung: Aufhänger und Nadeleinstiche finden sich an den meisten Bögen der Mittelmeeralgenserie und an einigen anderen Präparaten des Herbariums. Ähnliche Einstichlöcher wurden erst kürzlich an den Rändern fast aller Zeichnungen in Goethes Kunstsammlungen gefunden und lassen sich auf den Einsatz eines Möbelstückes in seinem Arbeitszimmer zurückführen: ein Stehpult mit einem aufklappbaren, textilbespannten Rahmen, auf den Papierblätter zum näheren Studium gepinnt werden konnten. Goethe entwickelte eine Beobachtungsmethode, die sowohl der Kunst als auch der Natur galt: Neben dem intensiven Betrachten sowie dem Ab- und Nachzeichnen einzelner Werke umfasste diese Praxis das Vergleichen von Reihen verschiedener, formal sehr ähnlicher Objekte, um die Wahrnehmung minimaler Unterschiede und übergreifender Zusammenhänge zu schärfen. Durch diese »genetische Methode« versuchte Goethe, Verwandtschaftsbeziehungen und Entwicklungsprozesse nachzuvollziehen, die am einzelnen Objekt nicht erkennbar waren (Grave 2011, 68 f.). Die Nadeleinstiche, die sich in Goethes grafischen und botanischen Sammlungen finden, sind nicht nur Spuren der praktischen Umsetzung des er-





Abb. 1: Exemplar von *Gelidium cartilagineum*
aus Goethes Herbarium, vor 1802

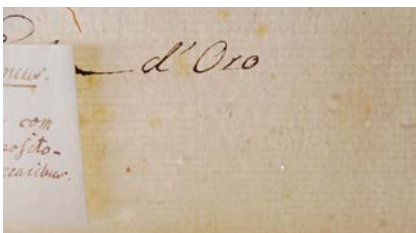


Abb. 2: Einstichlöcher und
Aufhänger an den Rändern
des Herbarbelegs



kenntnisgeleiteten Anschauungskonzepts Goethes, dem zufolge die sinnliche Wahrnehmung von Gegenständen der Kunst und der Natur zu höheren, allgemeineren Erkenntnissen führen sollte. Mehr noch deuten sie auf die essenzielle Rolle, die Goethes Wohnhaus und dessen Mobiliar dabei spielten. Erkenntnis vollzieht sich nicht allein in der Beziehung zwischen dem betrachtenden Subjekt und den betrachteten Objekten, sondern auch im Zusammenhang mit dem jeweiligen Raum und der Inneneinrichtung. So lassen die Aufhänger vermuten, dass Goethe seine botanischen Sammlungsstücke an den Wänden fixierte und diese Anordnung von Objekten im Raum nutzte, um grundlegende Formen und Formationsprozesse der Natur zu erkennen.

Für Goethe war das Betrachten und Vergleichen von Pflanzenformen von größerer Bedeutung als das Auffinden, Einsammeln, Präparieren und Beschriften derselben. Sein Sohn August, der Botaniker August Batsch sowie die Schreiber Philipp Seidel und Christian Vogel halfen ihm bei der Ordnung von Herbarbelegen, die Goethe meistens durch Schenkung oder Kauf erhielt. Das Exemplar der *erba d'oro*, dessen von Batsch geschriebenes lateinisches Etikett den von einem Vorbesitzer geschriebenen italienischen Namen leicht überdeckt, trägt handschriftliche Spuren der Bemühungen, Blätter unterschiedlichen Ursprungs in ein einheitliches Raster der botanischen Taxonomie einzuordnen.

Über die Provenienzen von Goethes Herbarium ist bislang wenig bekannt. Nur in den wenigsten Fällen ist es möglich, konkrete Geber*innen oder Verkäufer*innen zu identifizieren oder diesen Personen bestimmte Präparate zuzuordnen. Auch die Herkunft der *erba d'oro* ist nicht dokumentiert. Das Sammeln von Algen erlangte Anfang des 19. Jahrhunderts eine große Popularität: Der heilsame Ruf der Küstenlandschaften, in denen Meeresalgen gesammelt wurden, das noch ungeklärte Rätsel ihrer Entstehung, die zarte Schönheit dieser Lebewesen und die verlockende technische und künstlerische Herausforderung, die feinen Strukturen und Farben in ästhetisch ansprechenden Kompositionen festzuhalten, führten im 19. Jahrhundert zu einer regelrechten Sammelwut. Vor allem Naturforscherinnen widmeten sich dieser Tätigkeit, und viele von ihnen konnten sich in der wissenschaftlichen Gemeinschaft als Sammlerinnen einen Namen machen. Der Beitrag von Frauen zur Algologie wurde – damals wie heute – am stärksten im britischen Kontext diskutiert, wo wichtige algologische Schriften nicht nur ausdrücklich die Bedeutung von Sammlerinnen für das sich entwickelnde Forschungsgebiet anerkennen, sondern auch von Forscherinnen selbst verfasst wurden. Die Überlieferung von Frauen geschaffener Algenalben aus dem 19. Jahrhundert in nord-





*Abb. 3: Pflanzenähnliche Moostierchen,
präpariert von Elisabeth von Richthofen, 1823*

amerikanischen und europäischen Sammlungen zeugt von der Popularität dieser Praxis über Großbritannien hinaus. Auch wenn der Erwerbungscontext der Mittelmeeralgen ungeklärt bleibt, so ist doch belegt, dass Goethe Algensammlungen von Frauen in sein Herbarium aufnahm, wie zum Beispiel eine Serie von Algen und anderen Meereslebewesen, die Elisabeth Friederike von Richthofen 1823 auf der Insel Wangerooe präpariert hat (Abb. 3, GNH 1621–1633).

Die gepressten Gewächse in Goethes Herbarium lassen sich nicht als isolierte Erzeugnisse seiner botanischen Studien verstehen. Vielmehr stehen die Herbarblätter in Beziehung mit seinen anderen Sammlungen der Natur und Kunst, mit den Möbeln und Wänden seines Wohnhauses, an denen Goethe neue Erkenntnisse generierte, und nicht zuletzt mit einem Netzwerk von Kollaborateur*innen, die den Umfang und die Form des Herbariums mitgestalteten. In Goethes Herbarium – genau wie im Haus am Frauenplan, in dem es Gestalt annahm – verdichten sich Spuren einer Welt von Menschen und Orten, die weit über Goethes Weimar hinausreichen.



Literaturauswahl

Caroli a Linné: *Systema vegetabilium secundum classes ordines genera species cum characteribus et differentiis*. Göttingen 1784. – Marie-Luise Kahler: *Goethes Herbarium*. In: *Goethe: Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft*, N.F. des Jahrbuchs 32 (1970), S. 293–313. – Paul Kahl (Hg.): *Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar. Bd. 2: Goethehaus und Goethe-Museum im 20. Jahrhundert. Dokumente*. Göttingen 2019. – Dieter Mollenhauer: *Vorläufiges über Goethe und die Niederen Pflanzen*. In: *Haussknechtia* 9 (2003), S. 189–205. – Thomas Ketelsen, Carsten Wintermann: *Goethes Handhabe der niederländischen Zeichnungen*. In: Thomas Ketelsen, Oliver Hahn (Hg.): *Die Sammlung der niederländischen Zeichnungen in Weimar. Ein Handbuch*. Dresden 2022, S. 86–99. – Johannes Grave: *Goethes Kunstsammlungen und die künstlerische Ausstattung des Goethehauses*. In: Bernd Witte (Hg.): *Goethe-Handbuch in vier Bänden*. Stuttgart 1996–2011. Supplemente, Bd. 3: Kunst. Hg. v. Andreas Beyer, Ernst Osterkamp. Stuttgart 2011, S. 46–83. – Diana Stört: *Goethes Sammlungsschränke. Wissensbehältnisse nach Maß*. Dresden 2020. – Anke te Heesen, Anette Michels (Hg.): *auf/zu. Der Schrank in den Wissenschaften*. Ausstellungskatalog Eberhard Karls Universität Tübingen. Berlin 2007. – Stephen E. Hunt: *Free, Bold, Joyous: The Love of Seaweed in Margaret Gatty and Other Mid-Victorian Writers*. In: *Environment and History* 11 (2005), Nr. 1, S. 5–34.





Tafel 3
 Algen aus Goethes Herbarium, vor 1802

SZILVIA GELLAI

Botanik für Frauenzimmer und andere Zöglinge

Treibhäuser der Erziehung um 1800

Um 1800 avanciert das Treibhaus zu einer wichtigen Metapher der entstehenden Erziehungswissenschaft. Grund dafür ist, so die These des Beitrags, die tiefe Verwurzelung der Denkfigur in pädagogischen Praktiken der Zeit: von botanischer Sprachbildung über Gartenarbeit bis hin zur Pflanzenzucht. Wie Jean Pauls, Goethes und Bettine von Arnims Schriften zeigen, waren subalterne Akteure, die sich durch Unmündigkeit, Alterität oder Zugehörigkeit zu Minderheiten auszeichneten, präferierte Subjekte einer botanischen Erziehung.

Around 1800, the greenhouse became a crucial metaphor for the evolving educational science. The article argues that this development was deeply rooted in pedagogical practices of the time, ranging from botanical language education to gardening and plant breeding. As Jean Paul's, Goethe's, and Bettine von Arnim's writings show, subaltern actors, characterized by immaturity, otherness, or minority affiliation, were the preferred subjects of botanical education.

Das Jahrhundert der Glashäuser

Wer in den Pflanzenkulturen des 19. Jahrhunderts nach Spuren grünen Wohnens sucht, kommt an »Glashäusern aller Art« kaum vorbei.¹ Unter diesem Begriff subsumiert Louis Neumanns Standardwerk für Hortikultur *Art de construire et de gouverner les serres* (1844) Gebäude mit gläsernem Dach, die »die Cultur aller Pflanzen der Erde außerhalb des Landes, wo sie die Natur im wilden Zustande hervorgerufen, möglich [...] machen«.² Genauso wie die meist tropischen oder subtropischen Zimmerpflanzen selbst, gehört auch die Bauform ihrer Kultivierung zum kulturellen Erbe des Kolonialismus. Um 1800 hielten diese zuvor vorwiegend für die Aristokratie erschwinglichen Pflanzenhäuser zunehmend auch in die Gärten des wohlhabenden Bürgertums Einzug, wo sie der Er-

1 Louis Neumann: Grundsätze und Erfahrungen über die Anlegung, Erhaltung und Pflege von Glashäusern aller Art. Übers. v. Ferdinand Freiherrn von Biedenfeld. Weimar ²1852.

2 Ebd., S. 3.

holung und der Repräsentation dienten. Als Wintergärten oder Verandaanbauten rückten sie mitunter unmittelbar an die Wohnhäuser heran und überschritten so die Sphäre des Gartenbaus. Szenen dieser Annäherung zwischen Pflanzen und Menschen im Zeichen der Glasarchitektur durchziehen pädagogische Abhandlungen, literarische Texte, aber auch politisch-philosophische Essays. Trotz ihrer Heterogenität dokumentieren diese Diskurse – so die These – eine signifikante historische Verflechtung von Glashäusern mit Theorien *und* Praktiken der Erziehung und Bildung, wobei diesen nicht einfach ›Menschen‹ im Sinne aufgeklärter bürgerlich-männlicher Subjekte unterzogen wurden, sondern *subalterne* Akteure, die sich durch Unmündigkeit, Alterität oder beides zugleich auszeichneten. Neben Kindern und Frauen sind hier vor allem Angehörige ethnisch-religiöser Minoritäten (wie Juden, Sinti und Roma) und – im Laufe des 19. Jahrhunderts immer mehr – solche der arbeitenden Bevölkerungsteile gemeint, wobei die Kategorien ›gender‹, ›race‹ und ›class‹ sich oftmals überschneiden.

Der erste Teil der These, die enge Verbindung zwischen Gartenbau, Botanik und Erziehung, mag wenig überraschen, da die deutsche Sprache sie im Vokabular institutioneller Bildungswege vom ›Kindergarten‹ bis zum ›Seminar‹ bis heute präsent hält. In der Erziehungswissenschaft, in der Anglistik und der Kultursoziologie gibt es auch bereits einzelne Studien, die die Affinität pädagogischer Konzepte zu Tropen des biologischen Wachstums im Allgemeinen oder auch des Glashauses im Speziellen beleuchten.³ Was in diesen auf Sprache fokussierenden Ansätzen jedoch oft in Vergessenheit gerät, ist der Umstand, dass der besagte Konnex über Diskurse oder Denkfiguren weit hinausgeht. Die Wurzeln hortikultureller und botanischer Erziehungsmetaphern reichen, wie dieser Aufsatz zeigen wird, tief in konkrete Erziehungspraktiken des 18. und 19. Jahrhunderts hinein – von einer botanisch geprägten Spracherziehung über das syste-

3 Vgl. dazu Jürgen Oelkers: »Wege« und »Ziele«. Starke Metaphern der Pädagogik. In: *Paedagogica Historica* 37 (2001), S. 536 f.; Kristin Heinze: Das ›Treibhaus‹ als Metapher für eine widernatürliche Erziehung im Kontext der sich im 18. Jahrhundert herausbildenden Pädagogik als Wissenschaft. In: Michael Eggers, Matthias Rothe (Hg.): *Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften*. Bielefeld 2009, S. 107–131; Marcus Termeer: *Das Treibhaus und die sozialen Konstruktionen von Fremdheit. Metapher und Raum zwischen Herrschaftsansprüchen und Überfremdungsphantasmen*. Münster 2020; Margaret Flanders Darby: *The Hothouse Flower. Nurturing Women in the Victorian Conservatory*. Brighton 2021.

matische Sammeln und Zeichnen von Naturalien bis hin zur Gartenarbeit, Pflanzenzucht und -ausstellung. In meinem Beitrag möchte ich deshalb neben der Metaphorik auch die konkrete Bauform des Glashauses mitsamt der daran geknüpften Kulturtechniken betrachten.

Kulturtechniken bezeichnen in diesem Fall das, was Glashäuser technisch bewirken, das heißt die Handlungsmöglichkeiten, die sie vorgeben, die Operationen, die sie hervorrufen, und die Unterscheidungen, die sie ermöglichen und problematisieren.⁴ Als architektonische Gebilde schirmen Glashäuser verschiedene Organismen (Pflanzen, Tiere, Pilze) vor Wind und Wetter ab. Dabei unterscheiden sie Innen und Außen aber so, dass das Außen nicht nur physisch (durch Türen, Fenster, Rohre), sondern vor allem auch optisch zugänglich bleibt.⁵ Das in ihnen Aufbewahrte muss das richtige Maß an Sonne erhalten, ebenso genügend Wärme, Luft, Feuchtigkeit, geeigneten Boden und insgesamt Schutz vor schädlichen Einflüssen wie kalten Winden, grassierenden Dämpfen oder Frost. Kommunikationstheoretisch gesprochen müssen die Reize der Außenwelt also sorgfältig in Signal und Rauschen unterschieden und Letzteres unterdrückt werden.

Wie schon Gärtnerhandbücher des frühen 18. Jahrhunderts verraten, erfordert die Kulturtechnik des Filterns in diesem Fall nicht nur eingebaute Mechanismen der Klimaregulierung (angefangen bei der adäquaten Ausrichtung der Glashäuser zur Sonne über gut angelegte Schächte für Heizung und Ventilation, mobile Verglasung und Beschattungselemente bis zur Steigerung des Rückstrahlvermögens durch weiße Innenwände etc.), sondern auch die kontinuierliche Beobachtung, Messung und Kontrolle der genannten Faktoren. Bereits vor 300 Jahren war das Glashaus eine veritable Umgebungsmaschine, »an environmental machine«,⁶ zur Erhaltung und Reproduktion von Pflanzen, die durch Expeditionsreisen, Handel und gezielte Züchtung in immer größeren Mengen in Europa verfügbar wurden. Damit sie die monatelangen Schiffsreisen überstehen konnten, mussten ihre Existenzbedingungen zuallererst stabilisiert werden. Ab 1830 kamen hierfür verglaste Pflanzenkästen, die sogenannten

4 Vgl. Bernhard Siegert: Kulturtechniken. Rastern, filtern, zählen und andere Artikulationen des Realen. Baden-Baden 2023, S. 26.

5 Zur Abschirmung als fundamentaler Operation der Architektur vgl. Dirk Baecker: Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur. In: Niklas Luhmann, Frederick D. Bunsen, Dirk Baecker (Hrsg.): Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur. Bielefeld 1990, S. 67–104, hier S. 90 f.

6 John Hix: The Glasshouse. London 1996, S. 20.

Wardschen Kästen, zum Einsatz,⁷ sodass die Gewächse praktisch einer Kette von Glashäusern unterschiedlicher Größe entlangwanderten. Indem sie in gläsernen Medien gespeichert, übertragen und verarbeitet wurden, verwandelten sich die Gewächse der Kolonien in Luxusgüter der europäischen Aristokratie, in Daten der botanischen Gärten und schließlich in Fakten der bürgerlichen Wohnzimmer.

Die explosionsartige Verbreitung des begehrten Grüns machte nicht nur Orte und Institutionen zu seiner Erhaltung, Sammlung sowie Katalogisierung notwendig – und seine Ausstellung zunehmend lukrativ.⁸ Sie rief auch nach einer neuen Ordnung der Dinge, nach Klassifikation. Im Sinne der Kulturtechnikforschung prozessierten Glashäuser allenthalben brisante Unterscheidungen. Unübersehbar vollzogen und problematisierten sie die Trennung zwischen Natur und Kultur, Innen und Außen, aber auch das Verhältnis der Geschlechter und einer entsprechend ausgelegten Erziehung. Vor diesem Horizont ist Friedrich Kittlers »Aufschreibesystem 1800«⁹ mitsamt der hierfür postulierten Gleichsetzung von Frau, Natur und Mutter neu zu befragen. Wenn Mütter in der Goethezeit als anbefohlene Instanzen der Sprachvermittlung und Alphabetisierung eingesetzt und als solche naturalisiert wurden, wie Kittler schreibt, dann drängt sich die Frage nach ihrer Kulturalisierung auf. Der von Kittler heraufbeschworene »Muttermund«, der, anstatt selbst zu sprechen, bloß Männer sprechen machen soll, artikuliert gewiss nicht nur »Minimalsignifikate«.¹⁰ Für die von ihm untersuchten Erziehungsprogramme, die junge »Frauenzimmer« auf ihre spätere Rolle als Mütter vorbereiten sollten,¹¹ ist der in seiner Analyse übersehene Diskurs der zeitgenössischen Botanik und insbesondere dessen medientechnische Möglichkeitsbedingung im Glashaus durchaus maßgeblich.

An der Schwelle zum Säkulum der Glashäuser – tatsächlich gilt die Bauform in der Architekturgeschichte als »ein realisierter Traum des 19. Jahrhunderts«¹² – avancieren Mütter und andere Erziehungsinstanzen zu botanologischen Informantinnen, was in der performativen und dis-

7 Vgl. Maren Mayer-Schwieger: Umwege auf See. Zur Pflanzenverschiffung Ende des 18. Jahrhunderts. In: *ilinx*. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft 4 (2017), S. 145–156, hier S. 155.

8 Vgl. Georg Kohlmaier, *Barna von Sartory: Das Glashaus. Ein Bautypus des 19. Jahrhunderts*. München 1981, S. 8 f.

9 Vgl. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München 42003.

10 Ebd., S. 55.

11 Vgl. ebd., S. 73, 79.

12 Georg Kohlmaier, *Barna von Sartory: Das Glashaus (Anm. 8)*, S. 7.

kursiven Etablierung von Geschlecht bleibende Spuren hinterlässt. Aufbauend auf einer Diskussion der Verflechtungen von Pädagogik, Botanik und Literatur diskutiert der vorliegende Aufsatz diese Thesen und Wirkungszusammenhänge anhand der pädagogischen Diskurse der Aufklärung sowie der Schriften von Jean Paul, Johann Wolfgang von Goethe und Bettine von Arnim.

Verflechtungen von Pädagogik, Botanik und Literatur

Um 1800 war die Botanik noch kein Teilgebiet der Biologie und auch noch keine Naturwissenschaft im modernen Sinne. Ihr epistemisches Feld war sowohl anders gelagert als auch weiter gesteckt. Zum einen ist die Botanik der Spätaufklärung der besonderen Wissensform der Naturgeschichte zuzurechnen, die mit ihrem Fokus auf der Repräsentation der sinnlich erscheinenden Naturprodukte eine starke Affinität zur Ästhetik aufwies.¹³ Zum anderen ging die Botanik im Zuge jener ›Gartenrevolution‹, die um 1770 von Großbritannien ausgehend den europäischen Kontinent erfasste, eine genuine Verbindung mit der landschaftlichen Gartenkunst ein und bildete mit dieser, wie Igor Polianski gezeigt hat, ein ästhetisches Gespinn.¹⁴ Ein zentrales Moment ihrer Konvergenz bestand in der Formierung einer »botanisierenden Öffentlichkeit«, deren Mitglieder »Pflanzen zum integrativen Bestandteil ihrer Kommunikation, Arbeits- oder Freizeitbeschäftigung machten«, indem sie »Pflanzen beobachteten, kultivierten und sammelten sowie ihre Sammelobjekte und Erkenntnisse darüber austauschten«.¹⁵ In diesem historisch-spezifischen Kontext lassen sich auch jene Vorstöße ansiedeln, die die engen Verflechtungen zwischen Bildung, Erziehung, Botanik und Literatur dokumentieren.

Prominente pädagogisch ausgewiesene Gelehrte waren bereits lange vor 1800 davon überzeugt, dass Pflanzenkunde einen adäquaten Bildungsinhalt insbesondere für Frauen darstelle, da sie deren Wahrnehmung schule und Leidenschaften zähme. Einschlägig sind dafür die Überlegungen der ihrerzeit berühmten Botanikerin, Pflanzenmalerin und Linné-

13 Reich an Belegen für diesen Konnex ist Jana Kittelmann (Hg.): *Botanik und Ästhetik*. Göttingen 2018.

14 Vgl. Igor Polianski: *Die Kunst, die Natur vorzustellen. Die Ästhetisierung der Pflanzenkunde um 1800 und Goethes Gründung des botanischen Gartens zu Jena im Spannungsfeld kunsttheoretischer und botanischer Diskussionen der Zeit*. Köln 2004, S. 16, 22, 92 f.

15 Ebd., S. 97.

Übersetzerin Catharina Helena Dörrien.¹⁶ Wie aus ihrem *Versuch eines Beytrages zur Bildung eines edlen Herzens in der Jugend* (1761) hervorgeht, waren für Dörrien botanische Studien und Gartenarbeit die Mittel der Wahl, um im Rahmen privater Unterweisung bei einem adeligen Fräulein Sinn für Ästhetik, Ordnung und Reinlichkeit zu wecken. Daneben verhalfen sie auch zur Vermittlung eines gewissen Arbeitsethos, etwa dazu, Aufgaben rechtzeitig anzugehen, über sie Kalender zu führen und sich, bei allen Privilegien, nicht allzu sehr auf äußerlichen Reichtum zu verlassen. Grünes Leben garantierte tätiges Leben. Mehr noch: Dörrien machte jungen Frauen Mut, sich Gegenstände (auch wissenschaftliche) selbst zu erarbeiten.

Aus ähnlichen erzieherischen Impulsen heraus entstand auch Jean-Jacques Rousseaus Schrift *Lettres élémentaires sur la botanique* (deutsche Ausgabe: *Botanik für Frauenzimmer in Briefen an die Frau von L***, 1781).¹⁷ Diese botanischen Briefe waren als Anleitung entworfen, um die aufkeimenden Passionen junger Frauen höherer Stände durch die Anregung zu Pflanzenbetrachtungen in nützliche Bahnen zu lenken und die Damen zum eigenständigen – wenn auch nicht zum wissenschaftlichen – Studium der Regeln der Natur anzuregen. Rousseaus Lehrbriefe lieferten entscheidende Impulse sowohl für Goethes botanische Studien als auch für die Publikationstätigkeit des von ihm geförderten jungen Botanikers August Johann Georg Karl Batsch, der sich um die Popularisierung der Botanik und Naturgeschichte bemühte.¹⁸ Daneben setzten sich die rousseauschen Impulse aber auch in die sprachlich-ästhetische Richtung fort. So destillierte Karl Philipp Moritz aus den Lehrbriefen für seine *Deutsche Sprachlehre für die Damen* (1782) die Anregung zum Selbstdenken und schrieb ein Werk, das die Leserinnen die Regeln der deutschen Sprache selbständig erkennen lassen sollte.¹⁹ Die Erziehung zur Selbsttätigkeit diente auch in Friedrich Heinrich Christian Schwarz' umfangreicher

16 Vgl. Regina Viereck: »Zwar sind es weibliche Hände«. Die Botanikerin und Pädagogin Catharina Helena Dörrien (1717–1795). Frankfurt a.M., New York 2000.

17 Vgl. Elke Kleinau: Botanik und die Zählung weiblicher Leidenschaften. Rousseau und zeitgenössische Bildungskonzepte für Mädchen und Frauen. In: *Bildungsgeschichte. International Journal for the Historiography of Education* 2 (2012), S. 151–161.

18 Vgl. Igor Polianski: Die Kunst, die Natur vorzustellen (Anm. 14), S. 62 f.

19 Vgl. Adrian Aebi Farahmand: Die Sprache und das Schöne. Karl Philipp Moritz' Sprachreflexionen in Verbindung mit seiner Ästhetik. Berlin, Boston 2012, S. 44.

Erziehungslehre (4 Bände, 1802–1813) als Eckpfeiler der Bildung. Die Kunst bestehe darin, schrieb Schwarz, »der Seele den Stoß zur rechten Thätigkeit« zu geben, »von welchem aus die Kraft am meisten selbstthätig sich fortbildet.«²⁰ Er empfahl, bei dem »Äußeren und Niederen« anzufangen, beispielsweise bei der Entdeckung der Pflanzenwelt. Denn die Lust daran könne zunächst den »Sinn für das Schöne« und die Fantasie anregen, insbesondere unter Miteinbeziehung von Poesie. Und später ebne sie den Weg zu den höheren Gefilden der Pflanzenkunde, der Naturkunde und von dort schließlich zu einer »vollständige[n] Geistesbildung«.²¹

Wie tief die Sprache der erzieherischen Literatur sowie der Bildungsbegriff der Zeit insgesamt von der Botanik durchdrungen waren, reflektiert insbesondere Jean Pauls *Levana* (1807) äußerst vielfältig. Wenn er zum Beispiel die Differenzierung der Gemütsarten in Schwarz' Studie lobt, geschieht dies unter Rekurs auf Carl von Linné: »Solcher Blumenkatalogen von Kinderseelen kann man nicht zu viele bekommen«, meint er, »es sind gleichsam die kleinen linnéischen Nummernzettel an den Gewächsen einer Baum- oder Blumenschule.«²² In einer Epoche, deren vorzügliches Denkgeschäft darin lag, Formen der Natur zu benennen, zu beschreiben und Ordnungssysteme zu entwickeln, galt die Kulturtechnik des Klassifizierens fraglos als Männersache. »Das Mädchen wird nie gern auf das Wort und die Wortform reflectiren, es wird nie so leicht wie der Knabe etwa die Naturproducte durch Begriffe classificieren«, konstatierte Schwarz.²³ Was das weibliche Geschlecht anging, genügte für viele Pädagogen der Zeit eine botanische Erziehung, die wesentlich in der Pflege von und Fürsorge für lebendige Wesen bestand. Schließlich ließ sich so die Vorbereitung der Frau auf die Mutterrolle geschickt naturalisieren. Gerade mit Linnés Sexualsystem der Pflanzen, das Gewächse aufgrund der ›männlichen‹ oder ›weiblichen‹ Fortpflanzungsorgane der Blüten einteilte und nach einer binären Nomenklatur benannte, stand auch die Frage der (Sexual-)Moral im Raum. Linné schilderte den Vollzug »pflanz-

20 Friedrich Heinrich Christian Schwarz: *Erziehungslehre*. Bd. 3.1. Leipzig 1808, S. 59 f.

21 Ebd.

22 Jean Paul: *Levana oder Erziehlehre*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Norbert Miller. München 1959–1963 und 1974–1978/1985. Abt. 1, Bd. 5. München 41980, S. 519–878, hier S. 523.

23 Friedrich Heinrich Christian Schwarz: *Erziehungslehre*. Leipzig 1802–1813. Bd. 3.2. Leipzig 1808, S. 78.

licher Hochzeiten« nur allzu plastisch.²⁴ Aus einer konservativen Perspektive drohte die Beschäftigung mit einer derart sexualisierten Pflanzenwelt, das religiöse Schamgefühl der Damen zu verletzen oder sogar zu verderben. Progressive Stimmen hingegen, wie etwa die Schriftstellerin, Philosophin und radikale Frauenrechtlerin Mary Wollstonecraft, hielten Linnés Botanik gerade deshalb für ein ausgezeichnetes Medium einer modernen, egalitären Erziehung, weil ihr Studium für die Überwindung weiblicher Schamhaftigkeit förderlich wäre und die Geschlechter so auf Augenhöhe bringen könnte.²⁵

Ansätze, Botanikunterricht in die Lehrpläne beider Geschlechter zu integrieren, existierten in Deutschland im 18. Jahrhundert nicht nur in den privilegierten Kreisen des Adels, sondern auch in der institutionalisierten Pädagogik, vor allem in pietistischen Schulanstalten. Wenn August Hermann Francke, Gründer der Franckeschen Stiftungen in Halle an der Saale, seine ambitionierte Erziehungsschrift aus dem Jahr 1701 mit dem Titel *Project zu einem Seminario Universali oder Anlegung eines Pflanz-Gartens, in welchem man eine reale Verbesserung in allen Ständen in und außerhalb Deutschlands, ja in Europa und allen übrigen Theilen der Welt zu gewarten* überschrieb, so handelte es sich dabei zunächst tatsächlich um eine »Metapher für die Erziehung [von] Menschen«, die später – wie die Bäume einer Baumschule (lat. *seminarium*) – andernorts »Früchte tragen« sollten.²⁶ Tatsächlich kamen diese Schülerinnen und Schüler im Zuge pietistischer Missionstätigkeit als Lehrkräfte, Theologen, Juristen, Ökonomen oder Ärzte bis nach Südindien und sorgten so für die *Dissemination* entsprechender Subjektentwürfe.²⁷ Gleichzeitig hatte Franckes Projekt handfeste wörtliche Aspekte. Nach dem Modell akademischer Arzneipflanzengärten ließ er bereits 1698 einen Hortus Medicus für das Hallesche Pädagogium anlegen, wo das Fach Botanik

24 Cornelia Zumbusch: The Metamorphoses of Otilie: Goethe's *Wahlverwandtschaften* and the Botany of the Eighteenth Century. In: *European Romantic Review* 28, S. 7–20, hier S. 10.

25 Vgl. Amy M. King: Bloom. The Botanical Vernacular in the English Novel. Oxford 2003, S. 52 f.

26 Cornelia Jäger: Vom Hortus Medicus zur modernen Umweltbildung. Die Geschichte der Schulgärten in den Franckeschen Stiftungen. Halle a. d. S. 2013, S. 11.

27 Vgl. Thomas Ruhland: Pietistische Konkurrenz und Naturgeschichte. Die Südasiemission der Herrnhuter Brüdergemeine und die Dänisch-Englisch-Hallesche Mission (1755–1802). Herrnhut 2018.

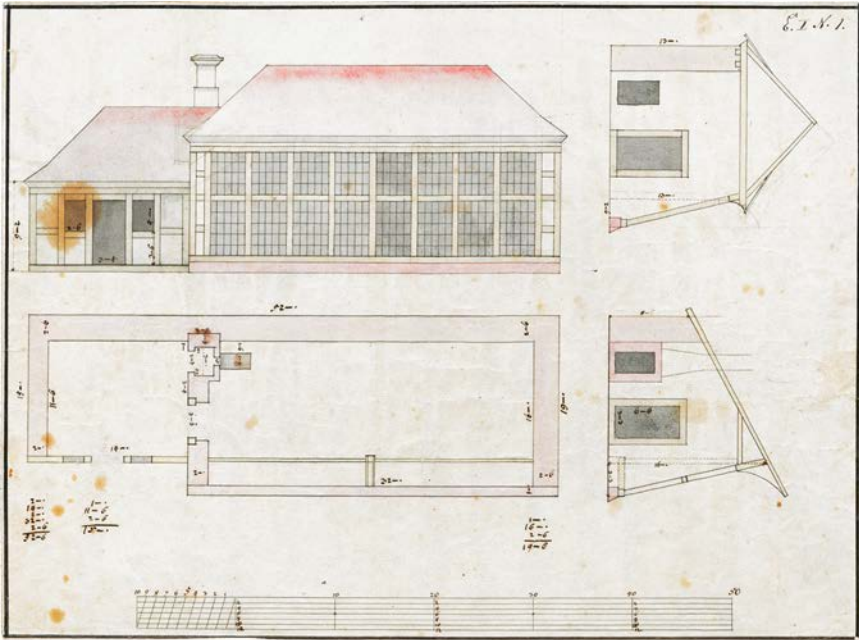


Abb. 1: *Querschnitte und Grundriss des Gewächshauses (Orangerie) im Baumgarten der Franckeschen Stiftungen in Halle, ca. 1744*

von einem Studenten der Medizin unterrichtet wurde.²⁸ Ab demselben Jahr begannen die Anstalten, rund um das Hallesche Waisenhaus Privatgärten aufzukaufen und auf dem vereinten Gelände Obst, Gemüse und Kräuter anbauen zu lassen, deren Verkauf zur Finanzierung des Waisenhauses beitrug. Gotthilf August Francke, Sohn und Nachfolger des Stiftungsgründers, veranlasste 1744 »den Bau eines Gewächshauses« für das Waisenhaus, »welches für die Anzucht kälteempfindlicher Pflanzen, aber auch für die Überwinterung zeittypischer Orangerie-Gehölze gedacht war.«²⁹ (Abb. 1) Finanziert durch den Engländer und Philanthropen John Thornton wurde 1767 auch im Botanischen Garten des Pädagogiums

28 Vgl. dazu Cornelia Jäger: *Vom Hortus Medicus* (Anm. 26), S. 26, 31.

29 Cornelia Jäger: »Mancherley Nutzen und Ergetzung« – Gärten in den Franckeschen Stiftungen im 18. und 19. Jahrhundert. Eine virtuelle Kabinettausstellung aus der Bibliothek der Franckeschen Stiftungen; URL: <https://www.francke-halle.de/de/gaerten-der-franckeschenstiftungen> (20. Juli 2025).

(Abb. 2), wo Thornton seinen Sohn ausbilden ließ, ein Gewächshaus für tropische Arten errichtet.³⁰

Naturgeschichte und Naturwissenschaften nahmen auch in den Curricula der Bildungseinrichtungen der Herrnhuter Brüdergemeine, des anderen wichtigen Zweigs des Pietismus, einen prominenten Platz ein. Besonders hervorzuheben ist hier die »Real-Academie« in Barby, an der »im Bereich der Botanik neue Maßstäbe gesetzt wurden« (vor allem durch die Einrichtung des Naturalienkabinetts Herbarium Barbiense).³¹ Zu den zentralen Forschungs- und Lehrmedien des klassischen Zeitalters gehörten nicht nur Herbarien, Naturaliensammlungen und botanische Gärten, sondern – oft als Teil dieser Gärten – auch Glashäuser, in denen exotische Pflanzenexemplare ihr künstliches Habitat fanden. Notwendig geworden waren diese Bauten, genauso wie botanische Klassifikationssysteme, aufgrund kolonialer Expeditionen, die häufig dezidiert zu Sammlungszwecken entsandt wurden.³²

Vor dem im deutschsprachigen Bildungskontext eminent wichtigen pietistischen Hintergrund lassen sich erziehungswissenschaftliche Befunde zur Glashausrhetorik des 19. Jahrhunderts präzisieren und zu den zeitgenössischen botanischen Praktiken in Bezug setzen. Wie Kristin Heinze anhand von pädagogischen Enzyklopädien aufgezeigt hat, steuerte die Denkfigur des Treibhauses zur Fachsprache der neuen Disziplin eine überaus wichtige Metapher bei. Sie diente dort sowohl der Veranschaulichung als auch der Kritik erziehungstheoretischer Konzepte, beeinflusste deren Wahrnehmung nachhaltig und wirkte »diskursstrukturierend«.³³ Dabei eignet ihr eine grundlegend ambivalente Semantik, die Heinze anhand einer pietistischen Schrift aufzeigt. Es handelt sich um August Hermann Niemeyers *Grundsätze der Erziehung und des Unterrichts für Eltern, Hauslehrer und Schulmänner* (3 Bände, 1796–1806), die im frühen 19. Jahrhundert viel Beachtung fanden. Der dritte Band des Werkes zeigt auf der Titelvignette zwei Mädchen, die unter den Obstbäumen eines Gartens wandeln (Abb. 3). Während eine von ihnen nach den Äpfeln am

30 Vgl. Cornelia Jäger: Vom Hortus Medicus (Anm. 26), S. 36.

31 Thomas Ruhland, Richard Ehlacher, Frank Müller u. a.: Globale christliche Mission und Naturerfahrung – die »Academie« der Herrnhuter Brüdergemeine in Barby und das Herbarium Barbiense einst und jetzt. In: Wolfgang Breul (Hg.): Die Herrnhuter Brüdergemeine im 18. und 19. Jahrhundert: Theologie – Geschichte – Wirkung. Göttingen 2024, S. 467–490, hier S. 468.

32 Vgl. Alan Gilbert Morton: History of Botanical Science. London 1981, S. 255 f.

33 Kristin Heinze: Das »Treibhaus« als Metapher (Anm. 3), S. 126.



Abb. 2: Gartenhaus im Botanischen Garten des Königlichen Pädagogiums der Franckeschen Stiftungen in Halle, 1842

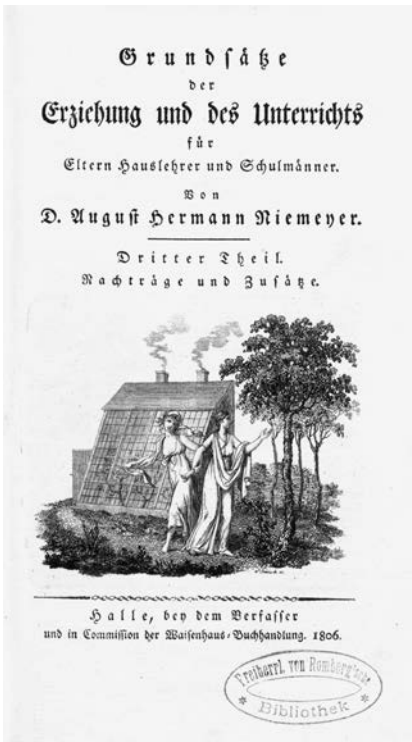


Abb. 3: August Hermann Niemeyer: *Grundsätze der Erziehung und des Unterrichts für Eltern, Hauslehrer und Schulmänner*, 5., verb. Ausg. Theil 3. Halle: Waisenhaus, 1806

Baum greift, zieht die andere sie in Richtung des Glashauses im Hintergrund. Heinze erkennt in diesem Bild eine grundsätzliche Spannung: Zwar gewährten Glashäuser für Zitruspflanzen und andere nicht heimische Arten Schutz, stellten sie unter Kontrolle und trugen so zur Erweiterung naturkundlicher Studien bei. Zugleich aber erweckte die Wucherung der schönen, wilden, fremden und nicht selten giftigen Vegetation auch Angst vor Degeneration und Verfall.

Diese Ambivalenz rührt laut Heinze von Rousseaus wirkmächtiger Schrift *Émile* (1762) her, in der der Autor eine kategorische Absage an alle ›widernatürlichen‹ Methoden und erzwungenen Formen der Erziehung erteilte, zu deren Inbegriff das Treibhaus stilisiert wurde. Etliche Pädagogen knüpften an diese negative Konnotation an. Zum Beispiel war für den österreichischen Autor der *Pädagogischen Encyclopädie* (1797), Gottfried Immanuel Wenzel, die forcierte Beschleunigung einer Entwicklung höchst problematisch. Naturgemäße Erziehung hieß für ihn, Tempo und Ablauf einzuhalten: keine Stufe überspringen, keine verfrühten Impulse setzen, keine gewaltsamen Eingriffe vornehmen. Das Resultat ›unnatürlicher‹ Erziehung wären ihm zufolge vorzeitige Reife oder schwache Nerven, schlaffe Fasern und überempfindliche Naturen, wie man dies bei den Kindern vornehmer Leute zur Genüge beobachten könnte. Zur Abhärtung riet Wenzel daher zu viel Aufenthalt im Freien.³⁴

Niemeyers Buch argumentiert nicht minder kritisch. Eine vernünftige und zweckmäßige Erziehung, die die Natur mitsamt ihren Notwendigkeiten, Zufällen und Widerständen walten lässt, dürfe keinesfalls dem Modell des Glashauses gleichen, in dem das Gedeihen eines jungen Baumes künstlich erleichtert wird. Stattdessen solle man den Baum »in seinem natürlichen Boden, wie hart und rauh er auch seyn mag, lassen, diesen höchstens zuweilen auflockern, wenn der Regen säumt, wässern; wo er zu sehr den Stürmen Preis gegeben steht, ihn ein wenig schützen; wo wildes Gesträuch ihm die Nahrung nehmen will, es ausrotten; das Insect tödten, das an seiner zarten Rinde nagt, und die wilden Aufschösslinge abschneiden, die dem Stamme die edelsten Säfte entziehen würden [...]«.³⁵ Wie der Maßnahmenkatalog verdeutlicht, unternimmt die vermeintlich natürliche Pädagogik unzählige Eingriffe in die Entwicklung der Pflanze, die nichts anderes tun, als Notwendigkeiten, Zufälle und Widerstände

34 Vgl. ebd., S. 120.

35 August Hermann Niemeyer: Grundsätze der Erziehung und des Unterrichts für Eltern, Hauslehrer und Erzieher. Dritter Theil. Nachträge und Zusätze. Halle 1806, S. 18.

der Natur (Insekten, Dürre, Unkraut) zu beseitigen. Dieser krasse Widerspruch ist symptomatisch für den pädagogisch-botanischen Diskurs der damaligen Zeit. Das Glashaus fungiert als Denkfigur eines Doublebind, liefert es doch die unerlässliche Negativfolie dafür, was diskursiv zur Natur beziehungsweise zur guten und natürlichen Erziehung gemacht werden kann. Das Negierte, das ›Widernatürliche‹ ist die Möglichkeitsbedingung für die Erzeugung und Affirmation eines naturalisierten Bereichs namens ›Natur‹.

Zugleich ist das Glashaus nicht nur eine Trope, sondern der konkrete Ort der botanischen Erziehung. Niemeyer, der zwischen 1785 und 1828 Direktor der Franckeschen Stiftungen war, betonte in seinen didaktischen Überlegungen zum naturhistorischen Unterricht selbst die enorme Relevanz der Anschaulichkeit, die durch Sammlungen (wie jene der pietistischen Anstalten) am besten zu gewährleisten sei.³⁶ Als Fachliteratur empfahl er zudem die Schriften des bereits erwähnten August Batsch. Dieser war seit 1794 Direktor des frisch gegründeten Botanischen Gartens in Jena und gemeinsam mit Goethe ein großer Proponent des »Natürlichen Systems«.³⁷ Dieses spezifische Klassifikationsprinzip korrespondierte mit der physikotheologisch geprägten Idee eines naturimmanenten Schöpfungsplans, den der botanische Garten ästhetisch darstellen und sinnlich erfahrbar machen sollte. In Batschs Perspektive vertrug sich dieses System aber durchaus mit Glashäusern, die für Pflanzen etwa »aus dem heißen Klima die Gluth ihres Himmels künstlich ersetzen« konnten.³⁸ Er fand nämlich, dass in diesen Umgebungen die Gestalten entfernter Erdstriche sich *in Beziehung* zueinander zeigten und dadurch jene Rätsel des Pflanzenreiches zu lösen erlaubten, die die fremden Gewächse »für sich« genommen, das heißt ohne Kontext aufwarfen.³⁹ Goethe selbst vertrat, wie noch darzulegen sein wird, in dieser Frage eine ambivalenter Position.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Glashaus die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur beziehungsweise Natürlichem und Künstlichem ebenso problematisiert wie die zwischen guter/natürlicher

36 Vgl. ebd., S. 456.

37 Zu dieser Zeit folgte in Europa die Mehrheit der botanischen Gärten Linnés ›künstlichem‹ System. Vgl. Igor Polianski: Die Kunst, die Natur vorzustellen (Anm. 14), S. 9 f.

38 August J. G. K. Batsch: Botanik für Frauenzimmer und Pflanzenliebhaber welche keine Gelehrten sind. Weimar 1795, S. 171 sowie S. 35 f.

39 Ebd.

und schlechter/künstlicher Erziehung. Präzisiert man die von Heinze her-
ausgestellte Ambivalenz, so ist diese kein bloßes diskursives Phänomen,
sondern zwischen den Diskursen, Praktiken und Materialitäten botani-
scher Erziehung anzusiedeln. Einige Durchgänge und Übergänge zwi-
schen diesen drei Bereichen werden im Folgenden anhand von Jean Pauls,
Goethes und Bettine von Arnims Werken näher beleuchtet.

Abschirmen, Filtern, Sensibilisieren – Jean Pauls Treibhauskaskade

Das Studium von Jean Pauls Pädagogik mündet unausweichlich in inter-
disziplinäre Bewegungen. Seitens der Literaturwissenschaft führte dies
bislang vornehmlich in die historischen Gebiete der Anthropologie, der
Regierungskunst, der Experimentalwissenschaften sowie der Religion.⁴⁰
Das Gespann von Botanik und Gartenkunst blieb meist außen vor. Dabei
arbeitete Jean Paul vielfältig mit diesem Wissens- und Bildfeld. Bereits seit
Anfang der 1780er Jahre zeigte er ein ausgeprägtes Interesse am seman-
tischen Potenzial der Metapher des Treibhauses und experimentierte mit
ihr unter anthropologischen Vorzeichen.⁴¹ Daher weist die Künstlichkeit
seiner pädagogischen Treibhäuser ganz andere und komplexere Konnota-
tionen auf als jene in den obigen Diskursen. Erziehen und Bilden funk-
tionieren in seinem Verständnis als sprachförmige Akte, höchst technisch in
ihren Operationen, höchst kontingent in ihren Effekten. Was aus seiner
Sicht mit Erziehung (und mit Treibhäusern) zur Debatte steht, ist nicht
ihre Künstlichkeit. Diese gilt ihm als gesetzt. Stattdessen ist es Jean Paul
darum zu tun, »nach der *Wichtigkeit* der Erziehung auch ihre *Möglich-
keit* zu überlegen.«⁴² Was sind die Möglichkeitsbedingungen von Erzie-

40 Vgl. Reinhard Heinritz: »Kindheitshöhle«. Über Jean Pauls Roman *Die un-
sichtbare Loge*. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 34 (1999), S. 156–169;
Nicolas Pethes (2004): »Unterirdisches Pädagogium«. Kontingenzmanage-
ment durch Fiktionalisierung in Jean Pauls Erziehungsexperiment *Die un-
sichtbare Loge*. In: Torsten Hahn (Hg.): Kontingenz und Steuerung. Literatur
als Gesellschaftsexperiment 1750–1830. Würzburg, S. 81–100; Tobias Lach-
mann: Revolutionär-Werden. Jean Pauls Pädagogik. In: Metin Genç, Christof
Hamann (Hg.): Institutionen der Pädagogik. Studien zur Kultur- und Medien-
geschichte ihrer ästhetischen Formierungen. Würzburg 2016, S. 161–189.

41 Vgl. Petra Zaus: Von Varianten und Variationen. Bd. II/9 *Einfälle, Bausteine,
Erfindungen*. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 41 (2006), S. 41–50,
hier S. 46.

42 Jean Paul: Levana (Anm. 22), S. 536.

hung und Bildung, welchen Akteuren obliegen sie, auf welchen Ebenen und innerhalb welcher Grenzen finden sie statt, welche gesellschaftlichen und politischen Wirkungen vermögen sie zu entfalten? Das sind die – durchaus kulturtechnischen – Fragen, um die beispielsweise Jean Pauls *Levana oder Erziehlehre* (1807) kreist.

Obwohl diese Abhandlung mit seinen ersten Romanen (*Die unsichtbare Loge, Hesperus, Titan*) in einer textgenetischen Beziehung steht, zeigt eine Zusammenschau der Texte, dass Jean Pauls pädagogische Positionen weder konsistent noch eindeutig waren.⁴³ Festzuhalten wäre zunächst, dass die Treibhausmetapher im Werk beständig wiederkehrt und dabei für eine ganze Reihe von Instanzen einspringt, die auf Kinder erzieherisch wirken können. Sie tun dies, indem sie einerseits prägenden Einfluss ausüben, andererseits bestimmte Elemente von den Zöglingen fernzuhalten versuchen. Verschiedene Glieder einer langen pädagogischen Kette figurieren bei Jean Paul als Treibhäuser, angefangen beim Staat als größter Erziehungsanstalt, über Schulen, Hör- und Büchersäle bis hin zu Dichtern, Denkern, Erzieherinnen und Erziehern. Weil diese Instanzen Teile von sich selbst in jedes Ich ›hineinkopieren‹, wie es in *Levana* heißt, pflanzt sich die Kette konsequent fort zu den Gedanken »unter der Hirnschale« der Zöglinge selbst.⁴⁴

Nach Thomas Macho sind Kulturtechniken »second order techniques«, die sich von anderen Techniken »durch ihren potentiellen Selbstbezug, durch eine Pragmatik der Rekursion« unterscheiden lassen.⁴⁵ Erziehen generiert diesen Selbstbezug insofern, als Erziehende die damit verbundenen Operationen der Subjektconstitution selbst durchlaufen haben. »Der Erzieher wurde ja selber erzogen«, stellt Jean Paul klar.⁴⁶ Man kann nicht erziehen, ohne aufs Erziehen Bezug zu nehmen. Wie im Folgenden herausgearbeitet werden soll, gehorcht die Kaskade der Treibhäuser bei Jean Paul einer rekursiven Logik: Jedes Treibhaus enthält ein weiteres. Die ineinander verschachtelten Erziehungsmaschinen produzieren jeweils künstliche Klimate und bilden Systeme mit semipermeablen

43 Vgl. Beatrice Mall-Grob: *Fiktion des Anfangs. Literarische Kindheitsmodelle bei Jean Paul und Adalbert Stifter*. Stuttgart, Weimar 1999, S. 20; Reinhard Heinritz: »Kindheitshöhle« (Anm. 40), S. 156.

44 Jean Paul: *Levana* (Anm. 22), S. 541.

45 Thomas Macho: *Tiere zweiter Ordnung. Kulturtechniken der Identität und Identifikation*. In: Dirk Baecker, Matthias Kettner, Dirk Rustemeyer (Hg.): *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*. Bielefeld 2008, S. 99–118, hier S. 100.

46 Jean Paul: *Levana* (Anm. 22), S. 538.

Grenzen, die von der nächsthöheren Ebene manches gezielt herausfiltern, anderes übertragen und verstärken.

Implizit ist damit eins schon gesagt: Mit Rousseaus Position einer »rein-negative[n] Erziehung«,⁴⁷ die vom Kind alle nachteiligen gesellschaftlichen Einflüsse nur fernhalten will, ohne zugleich positive Impulse zu setzen, stimmt Jean Paul nicht überein. Nicht nur will er Güte gezielt fördern, auch hält er es für unmöglich, Kinder von ihrer unmittelbaren sozialen Umgebung und erst recht von den historischen Umständen zu isolieren. So konstatiert er in *Levana*: »Das Jahrhundert ist das geistige Klima des Menschen; die bloße Erziehung ist das Treibhaus und der Treibscherben, woraus man ihn in jenes auf immer hinausstellt.«⁴⁸ Sobald Jean Paul die Eigenheiten seines Jahrhunderts ins Auge fasst, kommt er nicht umhin, seinem eigenen Land eine doppelte Obsession zu attestieren: »Woher kommt es,« fragt er, »daß noch kein Zeitalter so viel über die Erziehung sprach und riet und tat als unseres, und unter den Ländern wieder keines so viel als Deutschland«?⁴⁹ Er antwortet: »[D]arum, weil durch die Kultur der ganze Mensch jetzo Sprachwerkzeug geworden und das Fleisch wieder Wort.«⁵⁰ Von der pädagogischen Obsession führt hier ein gerader Weg zur Obsession mit der Sprache, genauer: mit dem *Schreiben*, denn das Deutsche sei »weniger ein redseliges als ein schreibseliges Volk, wie seine Registraturen und Bücherschränke ansagen«.⁵¹ Entfaltet wird das Argument folgendermaßen:

Wenn nun aber der innere Mensch der Ausgebildeten, wie einige Zeichnungen, bloß aus Buchstaben und Worten zusammengesetzt ist: so kann gar nicht genug von Erziehen und in demselben gesprochen werden, da das Bewußtsein, das innere Leben in Begriffe, folglich in

47 Ebd., S. 559 f.

48 Ebd., S. 538. Das Verhältnis von Treibhaus und Treibscherben lohnt, wie Christiane Holm dies für Georg Büchners und Clemens Brentanos Texte gezeigt hat, einen genaueren Blick; zumal, wenn die Trope des Treibhauses – wie in *Leonce und Lena* – zur Kritik eines männlich-fürstlich konnotierten Territorialstaates dient, während der Topf als weiblich codiertes mobiles Medium zwischen Innen und Außen entworfen wird. Christiane Holm: Brautmyrten. Topfpflanzen bei Büchner und Brentano. In: Roland Borgards, Frederike Middelhoff, Esther Köhring (Hg.): Büchners Pflanzen. Berlin, Boston 2024, S. 89–114.

49 Jean Paul: *Levana* (Anm. 22), S. 537.

50 Ebd., S. 546.

51 Ebd.

Worte aufgelöst zu haben, die Gewißheit zusichert, es durch die aufgelösten Bestandteile wieder mitteilen zu können, d.h. durch Worte; kurz, erziehen durch Sprechen, mit Feder und Zunge. »*Zeichnet*,« sagte Donatello zu den *Bildhauern*, »so vermögt ihr den Rest.« – »*Sprecht*,« sagt man zu den Erziehern, »so lehrt ihr gestalten.«⁵²

Jean Paul präsentiert das Bild des »innere[n] Mensch[en] der Ausgebildeten« vollkommen *grafisch*: Er entziffert es entlang der zeichnerischen Gestalt von Schriftzeichen, in denen jeder Strich ontisch-ontologisches Gewicht erlangen kann. Die Strichfigur namens Mensch erscheint als ein Aggregat aus Buchstaben und Worten, das im Medium des Erziehens letztlich Partikel ihres Selbst anderen bereitstellt. Es ist sogar von einem heimlichen Kopiermechanismus die Rede, der Erzieherseelen in Kindergeistern technisch reproduziert: »Wenn überhaupt jeder Mensch heimlich seine eigne Kopiermaschine ist, die er an andere ansetzt [...], so wird der Erzieher noch mehr streben, in den wehr- und gestaltlosen weichen Kindergeistern sich ab- und nachzudrucken.«⁵³ Die medienanthropologischen Thesen vom Menschen als Sprachwerkzeug und Kopiermaschine perspektiviert Jean Paul nicht nur kulturtechnisch, er argumentiert auch medienhistorisch und politisch. Erziehung und Bildung, erklärt er, oblägen seit der Erfindung des Buchdrucks nicht mehr dem Staat als dem größten aller »Treibhäuser« allein.⁵⁴ Die Trope verweist auf Wechselwirkungen zwischen Staat und Erziehung, wie sie antike Erziehungsanstalten in Rom und Sparta oder auch Fürstenschulen in China hervorgebracht hatten. Diese Dynamik sei jedoch berichtigt und multipliziert worden, seit Bücher »eine Universalrepublik, einen Völkerverein«, ja ein zweites Europa gestiftet hätten, in dem »Menschen über alle Staaten die Staaten erziehen«. ⁵⁵ Nicht nur Menschen, auch Kinder tragen diese Regierungsform in sich und können auf sie – als die »kleinsten Staate[n] im Staate«⁵⁶ und in einer wahrhaft rekursiven Geste – pädagogisch zurückwirken. Für Jean Paul macht eine kosmopolitische Erziehung qua Buch und Schrift, die anstatt durch Taten eher durch Worte wirkt, das geistige Klima seiner Gegenwart aus. Dabei sieht er allenthalben markante rekursive Tendenzen am Werk, da »sich jedes Leben durch nichts fortpflanzt als durch sich

52 Ebd., S. 547 (Hervorh. im Orig.).

53 Ebd., S. 562.

54 Ebd., S. 550.

55 Ebd., S. 550 f.

56 Ebd., S. 536.

selber, z.B. nur Taten durch Taten, Worte durch Worte, Erziehen durch Erziehen«⁵⁷ und – folgerichtig – Treibhaus durch Treibhaus. Die Verschachtelung der Treibhäuser verläuft dabei, wie gesagt, nicht unidirektional. Indem das Individuum in die asymmetrische Unterscheidung zwischen Staat versus Individuum auf Seiten des Staates wieder eintreten und diesen erziehen kann, wird das Verhältnis der – üblicherweise auf Makro- und Mikroebene angesiedelten – Akteure symmetrisch.

Die skizzierten Obsessionen bergen demnach subversives Potenzial. Der Nachhall des gesprochenen Wortes im geschriebenen nährt die Hoffnung, Menschen *gegen* ihre Zeit erziehen zu können und somit gleichsam von innen nach außen wirken zu können, damit »der Weltbürger [...] nicht im Bürger eines verderbenden Staats zugrunde[gehe]«. ⁵⁸ Ziel der Erziehungskunst ist für Jean Paul die Erhebung des Kindes über den Zeitgeist, also die Erzeugung einer kulturellen Anachronie; ein Körnchen im Getriebe, ein revolutionärer Funke als Geschenk an die Zukunft. Die Poesie scheint ihm ein wirksames »Gegengewicht der Kultur« zu sein, da »sie wieder ein künstliches Leben um die dünnen Schatten zieht«, zu denen sich die Dinge durch Sprechen und Schreiben verflüchtigt haben.⁵⁹ Beide Formen – Buchkultur und Dichtung – stellen Möglichkeiten des Widerstands gegenüber dem Zeitgeist sowie der Selbsterziehung und Individualität bereit. Und beide setzen in Jean Pauls Romanen die Metapher des Treibhauses frei. *Die unsichtbare Loge* (1792) assoziiert Hör- und Büchersäle mit der Trope: »Ists nicht schon ein Glück, wenn nur *eine* Kraft wie ein Ast ins Treibhaus eines Hör- oder Büchersaals hineingezogen und mit partialer Wärme zu Blüten genötigt wird, indes der ganze Baum draußen im Schnee mit schwarzen harten Zweigen steht?«⁶⁰ Im Roman *Hesperus* (1795) wiederum wird sie mit Denken und Dichten kurzgeschlossen: »[B]ei denen, die ihren Kopf zu einem Treibhaus ihrer Ideen machen, geben die Jahre, d. h. die Exerziertage darin, der Phantasie wie den *Leidenschaften* einen höhern Wuchs. Dichter gleichen dem Glase, das im Alter bei dem Zerfallen bunte Farben annimmt.«⁶¹

57 Ebd., S. 547.

58 Ebd., S. 550.

59 Ebd., S. 546.

60 Jean Paul: *Die unsichtbare Loge*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Norbert Miller. Darmstadt 2000. Abt. 1, Bd. 1, S. 7–469, hier S. 219 (Hervorh. im Orig.).

61 Jean Paul: *Hesperus*. In: Ders.: *Sämtliche Werke* (Anm. 60). Abt. 1, Bd. 1, S. 471–1236, hier S. 1045 (Hervorh. im Orig.).

Wenn nun *Levana* Fragmente einer politischen Theorie der Treibhäuser enthält, inszeniert *Die unsichtbare Loge* ein literarisches Erziehungs-experiment, das auf die gezielte Abschirmung und Isolation eines Jugendlichen von der Außenwelt hinausläuft – und daher bis in die Gegenwart höchst polarisierend wirkt. Auf Wunsch seiner herrnhutischen Großmutter soll der halbadlige Protagonist Gustav acht Jahre lang unter der Erde von einem Herrnhuter erzogen werden, getrennt nicht nur von seinen Eltern, sondern auch vom Rest der Welt. All dies hat zu geschehen, um das Kind ja »nicht gegen die Schönheiten der Natur und die Verzerrungen der Menschen zugleich abzuhärten«. ⁶² Den rousseauistischen Ratschlägen Wenzels steht dieses poetisch-pädagogische Programm diametral entgegen. Ziel ist gerade nicht die Abhärtung, sondern die größtmögliche Sensibilisierung einer ›Menschenpflanze‹ in der abgeschlossenen Sphäre einer subterranean Kartause. Der Pietist wird eigens aus Barby geholt, dem Ort, der seinerzeit für eine profunde naturkundliche Ausbildung an der sogenannten Real-Academie bekannt war. Im unterirdischen Pädagogium »waltete bloß der schöne Genius über den Kleinen und bog jeden knospenden Zweig desselben zur hohen Menschengestalt empor«. ⁶³

Die Aufwärtstendenz, die die botanische Metapher der Menschengestaltung dominiert, ist bezeichnend. Jean Pauls literarisches Erziehungs-experiment fokussiert hier (wie auch in den Folgeprojekten *Hesperus* und *Titan*) die Natur des Menschen, genauer: die *Hervorbringung* einer idealen Menschennatur nach dem moralischen Gebot der Güte und dem sozialen Gebot der Mitmenschlichkeit. Gustav soll in die Reihe der ›hohen Menschen‹ eingehen, die dank ihrer intellektuellen und emotionalen Reife über irdische Dinge erhaben sind, am gesellschaftlichen Zusammenleben aktiv und verantwortungsbewusst teilnehmen und dieses Leben auch verändern, ja verbessern können. ⁶⁴ Gefordert wird also Individualität *und* Soziabilität, ein Subjekt am Kreuzungspunkt von Autonomie *und* Heteronomie. Die in der programmatischen Vorrede formulierte Polarität zwischen »hinab und hinauf«, ⁶⁵ zwischen Geist und Körper ist für die narrative und symbolische Struktur des Romans ebenso konstitutiv wie die Spannung zwischen Individualität und Sozialität beziehungsweise Einsamkeit und Geselligkeit – eine Polarität, die durch

62 Jean Paul: *Die unsichtbare Loge* (Anm. 60), S. 53.

63 Ebd., S. 54.

64 Vgl. Tobias Lachmann: *Revolutionär-Werden* (Anm. 40), S. 174 f.

65 Jean Paul: *Die unsichtbare Loge* (Anm. 60), S. 30 (Hervorh. im Orig.).

Gustavs Sphärenwechsel selbst auf die vertikale Achse von *hinauf/hinab* projiziert wird.⁶⁶

Folgt man Nicolas Pethes, propagiert *Die unsichtbare Loge* keineswegs ein isolierendes Menschenexperiment, sondern prüft vielmehr dessen »Haltbarkeit«,⁶⁷ erwägt also kritisch, ob es möglich sein sollte, eine ›hohe‹ Natur auf diese Weise hervorzubringen. Seines Erachtens gibt der Roman eine negative Antwort auf diese Frage. Statt das Ideal zu erreichen, soll Gustav den Zustand seiner Isolation so weit verinnerlicht haben, dass er später in der von Kontingenzen geprägten menschlichen Gesellschaft ohne Steuerung nicht mehr zurechtkommt und sich allein fühlt: »Nun, da Gustav aus seinem Gefängnis befreit ist, ist das Gefängnis in seinem Kopf«, lautet sein Fazit.⁶⁸ Dabei akzentuiert Pethes vor allem die Relevanz der Isolation, eines Prinzips, das erlaubt, die Einsamkeit der pietistischen Einkehr strukturanalog zu den um diese Zeit entstehenden Laborbedingungen naturwissenschaftlicher Experimente zu betrachten, die ebenfalls unerwünschte Aspekte aus der Anordnung ausschließen sollen.⁶⁹

Im Gegensatz zum Disziplinarmodell des Gefängnisses, das Gustav nach dieser Deutung *als Zustand* internalisiert haben soll, entwickelt Tobias Lachmann eine Lesart, die die Subjektivität des Protagonisten *als Prozess* begreift und noch dazu positiv interpretiert. Aus gouvernementaler Perspektive versteht Lachmann Gustavs Erziehung als »eine alternative Form von Subjektivierung«, die gerade nicht auf Individualität und Unterwerfung abziele, sondern »eine spezifische Art von Emanzipation« durchspiele.⁷⁰ Weder sei das Experiment ergebnisoffen gewesen, noch sei es gescheitert. Sinn und Zweck des Versuchs leitet Lachmann aus einem Brief Jean Pauls vom 18. September 1795 an den deutsch-jüdischen Freund und Förderer Emanuel Samuel ab, in dem es heißt: »[D]amit der Mensch gut werde, braucht er ein lebenslanges Pädagogium, nämlich einen – *Staat*. So lange unsere *Regierungsform* sich nicht so ändert, daß aus Sklaven Menschen, aus Egoisten Freunde des Vaterlandes werden, [...] so lange bleibt die Menschheit ein elender niedriger ängstlicher Schwarm, [...] den alles Predigen und Erziehen nur veränderlich, aber nicht gut

66 Vgl. Reinhard Heinritz: »Kindheitshöhle« (Anm. 40), S. 164 f., 166.

67 Nicolas Pethes: »Unterirdisches Pädagogium« (Anm. 40), S. 93.

68 Ebd., S. 97.

69 Vgl. ebd., S. 91 f.

70 Tobias Lachmann: Revolutionär-Werden (Anm. 40), S. 166.

macht.«⁷¹ Jean Pauls Konzept des lebenslangen Pädagogiums beschreibt Lachmann als die Veränderung ineinandergreifender Führungsrelationen, die von der Regierung des Selbst zur Regierung der anderen und schließlich des Gemeinwesens fortschreitet. Mit Gustavs Figur habe Jean Paul dieses gouvernementale Konzept umgesetzt. Der literarische Versuch erfülle das politische Ziel, den Zögling zu einem »Dividuum« zu erziehen, das letztlich zu einem »radikaldemokratischen Revolutionär« heranreift.⁷² Als künftiger Staatsmann wisse er dem »Kleinstaatdespotismus« ein Ende zu bereiten und das feudal-absolutistische System demokratisch umzugestalten.⁷³

Die Gegenüberstellung der beiden Positionen soll keine Entscheidung oder Synthese vorbereiten. Sie dient schlicht der Scharfstellung einer Beobachtung, die unabhängig von der Bewertung des Experiments (als Scheitern oder Erfolg) in beiden Ansätzen durchklingt. Es geht um die Einsicht, dass mit Gustav eine Subjektivierungsweise modelliert wird, die von Dauer sein soll (hier als »Gefängnis«, dort als »lebenslanges Pädagogium«), zunächst einmal aber darauf basiert, im Medium der Räumlichkeit eine Form zu bilden, die gleichsam eingebaut wird. Diese Form ist eine Abschirmung, die zwischen Innen und Außen zugunsten der Innenseite eine Asymmetrie herstellt, die Außenseite aber weiterhin zugänglich hält; genau so bestimmt Dirk Baecker das Leitprinzip der Architektur.⁷⁴ Was Gustav im Zuge seiner Erziehung verinnerlicht, ist also eine Bauform, die genau das leistet.

In der Kartause wird der Innenraum, wie in Glashäusern, vom natürlichen Rhythmus der Außenwelt entkoppelt. Allein an Glas fehlt es gänzlich, und aufgehoben wird in Gustavs Treibhaus nicht nur der Rhythmus der Jahreszeiten, sondern der zirkadiane Rhythmus. Nacht und Schlaf haben die Höhlenbewohner, wenn oben die Sonne scheint, und umgekehrt. Derart gewendet ruft die Metapher des Treibhauses eine kontraintuitive Anordnung auf. Während gläserne Treibhäuser dafür errichtet werden, Pflanzen genug Licht und Luft zu verschaffen, damit sie üppig

71 Jean Paul: An Emanuel. Hof d. 18 9^{bre} 1795. In: Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Eduard Berend im Auftrag der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Berlin 1952–1964. Abt. 3, Bd. 2. Berlin 1959, S. 130–131, hier S. 130 f. (Hervorh. im Orig.).

72 Tobias Lachmann: Revolutionär-Werden (Anm. 40), S. 175.

73 Ebd., S. 166.

74 Vgl. Dirk Baecker: Die Dekonstruktion der Schachtel (Anm. 5), S. 95.

wachsen und ein sattes Grün entwickeln, zeichnet sich hier die Umkehrung des Vorgangs ab.

Dunkelheit ist Pflanzenhäusern historisch nicht fremd. Wie John Hix schreibt, erachteten die Gärtner der Renaissance Lichtzufuhr während des ›Winterschlafs‹ der Pflanzen als unwichtig. In der Gegend von Neapel ließ man daher Zitrusbäume in Höhlen überwintern.⁷⁵ In der botanischen Fachliteratur des frühen 19. Jahrhunderts werden Schlafen und Wachen als »die einzigen Lebensbewegungen der Pflanze« betrachtet.⁷⁶ Der Mediziner, Botaniker und Naturphilosoph Christian Gottfried Nees von Esenbeck erklärt in seinem *Handbuch der Botanik* (1820): »Die Pflanze ist das Vorbild des Gehorsams, denn sie gehorcht nur, und gehorcht nur Einem, nämlich dem Licht, das nicht von dieser Erde ist.«⁷⁷ Auch in der *Unsichtbaren Loge* wird das Licht zum Medium einer Erfahrung, die Gustavs erste (ober-)irdische Schritte transzendiert. Den Ausgang aus »Platos Höhle«, der dem Kind als »Auferstehung« nach dem Tod vermittelt wird, leitet der Erzieher schrittweise ein.⁷⁸ Sobald der Zögling in den Schlossgarten hinaustritt, wird er überwältigt vom vibrierenden Leben der Flora und Fauna »im weiten Dom der Natur«⁷⁹ und erkennt in der (für ihn erstmals) aufgehenden Sonne Gott. Das für Natur und Leben hochgradig sensibilisierende Pädagogium entlässt ein empfindsames, empathisches und uneingeschränkt weltoffenes Kind. Dabei ist das Licht (beziehungsweise dessen Entzug) nicht nur in spiritueller Hinsicht konstitutiv für Gustavs Existenzweise als Menschenpflanze,

75 Vgl. John Hix: *The Glasshouse* (Anm. 6), S. 11. Bis heute gilt künstliche Lichtfilterung als bewährte gärtnerische Methode zur Beschleunigung des Pflanzenwachstums, da die Gewächse so nach mehr Licht streben. Aus Gründen des Klimawandels experimentieren derzeit »italienische Biologen vor der Küste Liguriens mit Gewächshäusern auf dem Meeresgrund«, wo das Wasser einen beträchtlichen Anteil der Sonne absorbiert. Das Projekt nennt sich *Nemo's Garden*. Vgl. Jan Heikrodt: *Bessere Grund-Bedingungen. Italiener bauen Obst und Gemüse auf Meeresgrund an*. In: ntv Nachrichtenfernsehen 2024; URL: <https://www.ntv.de/mediathek/videos/panorama/Italiener-bauen-Obst-und-Gemuese-auf-Meeresgrund-an-article25229784.html> (20. Juli 2025).

76 Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck: *Handbuch der Botanik*. Bd. 1. Nürnberg 1820, S. 695. Umgekehrt wird der Schlaf als Zustand begriffen, in dem Menschen sich in Pflanzen verwandeln. Vgl. Christiane Holm: *Brautmyrten* (Anm. 48), S. 99.

77 Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck: *Handbuch der Botanik* (Anm. 76), S. 695.

78 Jean Paul: *Die unsichtbare Loge* (Anm. 60), S. 57.

79 Ebd., S. 62.

denn er ist sowohl sittlich als auch seinem Erscheinungsbild nach blütenweiß: »Sein Treibhaus, das ihn auferzog und zudeckte, bleichte ganz natürlich seine Lilienhaut zu einem weißen Grund, auf welchen zwei blasse Wangenrosen oder nur ihr Widerschein und die dunklere feste Rosenknospe der Oberlippe geblasen waren.«⁸⁰ Während also Gustav als Pflanze *beseelt* wird, wird sein Geist als Treibhaus *verkörpert*.⁸¹ Bei der Verinnerlichung und Verkörperung seines Treibhauses spielt auch die Filterung eine wichtige Rolle, ist doch Gustavs »Lilienhaut« das Produkt des Lichtzugs.

Nur wenige Jahre später stellte Goethe recht ähnliche Versuche mit Gewächsen an, und zwar nicht in einem metaphorischen, sondern einem realen Glashaus. Im Sommer 1796 begann er, die Wirkungen des Lichts auf organische Körper zu studieren. Zunächst bedeckte er Kressesamen und Bohnen mit verschiedenfarbigen Gläsern, neben einem farblosen Glas mit gelben, blauen und violetten Scheiben.⁸² Außerdem experimentierte er mit Lichtentzug.⁸³ Der Botaniker Ferdinand Cohn schildert dies 1881 folgendermaßen: »In einem leeren Gewächshaus läßt er [Goethe] 20–30 verschiedene Blumensamen in die Erde aussäen und sodann das Haus durch Läden verfinstern. Herder, der Goethe besuchte, meint, ohne Licht würden die Keime sich überhaupt nicht entwickeln können: Goethe aber besteht auf der [...] Fortsetzung der Versuche, geht ein- bis zweimal

80 Ebd., S. 69.

81 Vgl. Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Norbert Miller. München 1959–1963 und 1974–1978/1985. Abt. I, Bd. 5. München 41980, S. 7–514, hier S. 184 f.

82 In seinen *Schriften zur Morphologie* hält er die Resultate tabellarisch fest, wobei die Entwicklung von Wurzeln, Stielchen und Kotyledonen (Samenblättern) je eine eigene Spalte erhält. Während unter gelbem und blauem Glas das Corculum (lat. »das kleine Herz«) im sogenannten Herzstadium des pflanzlichen Embryos »kaum entwickelt« ist, sind die Samenblätter der Bohne unter violettem Licht »sehr stark und mächtig gewachsen«, sodass sie »das Glas in die Höhe gehoben [haben]«. Johann Wolfgang Goethe: *Wirkungen des Lichts auf organische Körper im Sommer 1796*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hg. v. Hendrik Birus, Dieter Borchmeyer, Karl Eibl u. a. Frankfurt a. M. 1985–2013. Abt. I, Bd. 24. Frankfurt a. M. 1987, S. 283–313, hier S. 287 f.

83 Basierend auf dem unveröffentlichten Manuskript von Goethes botanischem Famulus Friedrich Gottlieb Dietrich. Vgl. auch Johann Wolfgang Goethe: *Der Verfasser teilt die Geschichte seiner botanischen Studien mit*. In: Ders.: *Sämtliche Werke* (Anm. 82). Abt. I, Bd. 24. Frankfurt a. M. 1987, S. 732–752, hier S. 738.

wöchentlich hinaus, um die Läden öffnen zu lassen; er findet, daß die Samen allerdings gekeimt, daß aber die Blättchen klein und weiß geblieben sind.«⁸⁴ Goethe nannte dieses Phänomen des fehlenden Blattgrüns durch Lichtentzug ›Ableichen‹ oder ›Abweißen‹. Der Genfer Naturforscher Charles Bonnet prägte für den Vorgang den Terminus ›Etiolieren‹.⁸⁵ Als Goethe schlussendlich die Läden entfernen ließ, färbten sich die weißen Blätter wieder grün. Die Schlussfolgerungen aus den Experimenten sind in *Zur Farbenlehre* (1810) nachzulesen. Dort heißt es: »Die Pflanzen, die im Finstern wachsen, setzen sich von Knoten zu Knoten zwar lange fort; aber die Stengel zwischen zwei Knoten sind länger als billig; keine Seitenzweige werden erzeugt und die Metamorphose der Pflanzen [findet] nicht statt. Das Licht versetzt sie dagegen sogleich in einen tätigen Zustand, die Pflanze erscheint grün und der Gang der Metamorphose bis zur Begattung geht unaufhaltsam fort.«⁸⁶

Jean Pauls Figur Gustav erscheint vor dieser Folie als Vertreter einer etiolierten Schönheit, deren ironische Darstellung gewiss sowohl mit gängigen Thesen klassizistischer Kunsttheorie (zum Beispiel der vermeintlich weißen Farbe antiker Plastiken) als auch mit zeittypischen Ansichten der Anthropologie über weiße Hautfarbe korrespondiert. Im Zuge seiner Erziehung wird das Treibhaus letztlich zur Architektur einer Kinderseele, für die Isolation und Abschirmung, Reinigung und Filterung gleichermaßen konstitutiv sind. Das pietistische Streben nach Gott geht in der literarischen und architektonischen Moderne allmählich im Streben nach Licht und Luft auf.

Pfpfen, Transplantieren, Purifizieren – Goethes Metamorphosen

Goethe setzte seine Zuchtexperimente unter Glas literarisch in seinem Werk *Die Wahlverwandtschaften* fort. Die gläserne Spur, die im Roman von den alchemistischen und chemischen Konnotationen des Reagenzglases über das gravierte Trinkglas Eduards bis hin zur »Madonna *in vitro*«, also Otilie unter gläsernem Sargdeckel, reicht, wurde in der einschlägi-

84 Ferdinand Cohn: Goethe als Botaniker. In: Ders.: Die Pflanze. Vorträge aus dem Gebiet der Botanik. Breslau 1882, S. 23–64, hier S. 44.

85 Vgl. ebd., S. 62.

86 Johann Wolfgang Goethe: Zur Farbenlehre. In: Ders.: Sämtliche Werke (Anm. 82). Abt. I, Bd. 23,1. Frankfurt a. M. 1991, S. 206.

gen Forschung bereits sorgfältig kartiert.⁸⁷ Jedoch ist die Experimentalanordnung des Textes nicht nur vom epistemischen Feld der Chemie geprägt. Wie Cornelia Zumbusch gezeigt hat, spielt dabei auch die Botanik eine wichtige Rolle. Anhand der Schriften Carl von Linnés, Julien Offray de La Mettries, Johann Gottfried Herders sowie Novalis' und Friedrich Schlegels zeichnet Zumbusch nach, wie in den Diskursen der Botanik, der Anthropologie und der romantischen Dichtung Frauen immer wieder in Pflanzen verwandelt werden. Goethes Otilie verortet sie ebenfalls in dieser Reihe.⁸⁸

Eduards Figur lernen wir inmitten einer gärtnerischen Tätigkeit kennen. Direkt zu Beginn des Romans bringt er »frisch erhaltene Pflanzensprosse«⁸⁹ an die jungen Stämme seiner Baumschule an. Mit der Kulturtechnik des Pfropfens setzt der Text eine ungeschlechtliche Vermehrungsweise in Szene, die nach Cornelia Vismann genealogische Ordnungen und Verwandtschaftsbeziehungen jenseits biologischer Erblinien stiftet.⁹⁰ Damit steht von Anfang an eine Praktik im Raum, die eine asexuelle Form der Fortpflanzung ins Zentrum des Geschehens rückt. Für Otilies »vegetabile Natur« spricht auch der Umstand, dass sie, lange bevor sie die Bühne betritt, von einem ihrer Erzieher mit »verschlossene[n] Früchte[n], die erst die rechten kernhaften sind«, verglichen wird.⁹¹

Wie wir aus Goethes botanischen Versuchen wissen, geht in seinem Modell der »Gang der Metamorphose« der Pflanzen von den Keimen »bis zur Begattung [...] unaufhaltsam fort«.⁹² Von diesem normativen Stufengang, der für Frauen um 1800 den Stationen »als Liebende, als Braut, als Frau, Hausfrau und Mutter« entspricht,⁹³ weicht Otilie bekanntlich ab und verwandelt sich von »Natur« in Kunst. Zumbusch spricht von einer »Mortifikation des Lebendigen« (»mortification of the living«)⁹⁴ und des Weiblichen im Zeichen der Kunst. Was in ihrer bota-

87 Vgl. Daniel Cuonz: Reinschrift. Poetik der Jungfräulichkeit in der Goethezeit. München, Paderborn 2006.

88 Vgl. Cornelia Zumbusch: The Metamorphoses of Otilie (Anm. 24).

89 Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften. Ein Roman. Hg. v. Erich Trunz. München 172015, S. 7.

90 Vgl. Cornelia Vismann: Genealogische Ordnung und ungeschlechtliche Vermehrungsweise. In: Uwe Wirth (Hg.): Impfen, pflanzlich, transplantieren. Berlin 2011, S. 51–64, hier S. 54, 60.

91 Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften (Anm. 89), S. 29.

92 Johann Wolfgang Goethe: Zur Farbenlehre (Anm. 86), S. 206.

93 Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften (Anm. 89), S. 174.

94 Cornelia Zumbusch: The Metamorphoses of Otilie (Anm. 24), S. 17.

nisch orientierten Analyse nicht zur Sprache kommt, sind die Medien und Kulturtechniken dieser Metamorphose, die ebenfalls eine stufenweise Steigerung erzeugen. Jean Pauls rekursive Treibhauskaskade öffnet für die Betrachtung dieses Prozesses insofern den Blick, als Ottilie sich selbst entlang einer erzieherischen Kette bewegt: von der Pension für höhere Töchter über die gläsern gerahmte Schlossanlage bis zur Kapelle, die sie gemeinsam mit dem Architekten ausgestaltet.

Ottilie wird aus einer Pensionsanstalt genommen, weil ihre Entwicklung dort deutlich langsamer vorangeht als die ihrer Genossinnen. In Charlottes und Eduards Obhut findet sie sich inmitten einer Garten- und Schlossanlage wieder, die von »wohlangelegten Glashäusern und Beeten« gesäumt ist.⁹⁵ Die gläsern konnotierte Abgrenzung gegen die Außenwelt korrespondiert mit der Künstlichkeit der Umgebung, die das Mädchen gleichsam wachsen macht. Zwar schlägt Ottilie hier, Pflanzen unter Glas ähnlich, Wurzeln und gedeiht rascher als zuvor. Sie fühlt sich aber auch »immer mehr an diese Räume gefesselt«.⁹⁶ Ottilies Assoziation mit den Glashäusern wird noch enger, als sie sich nach Eduards Weggang um die Grünanlagen und Treibhäuser zu kümmern beginnt. Wie der Gehilfe aus dem Pensionat und der alte Gärtner fremdelt aber auch sie mit den exotischen Lebewesen, die um diese Zeit Einzug in die zunehmend technisierten Glashäuser des Bürgertums halten. In ihrem Tagebuch heißt es:

Es wandelt niemand ungestraft unter Palmen, und die Gesinnungen ändern sich gewiß in einem Lande, wo Elefanten und Tiger zu Hause sind. Nur der Naturforscher ist verehrungswert, der uns das Fremdeste, Seltsamste mit seiner Lokalität, mit aller Nachbarschaft jedesmal in dem eigensten Elemente zu schildern und darzustellen weiß. Wie gern möchte ich nur einmal Humboldten erzählen hören.⁹⁷

In dieser Passage verdichtet sich Goethes Bildungsideal, in dem nicht nur wissenschaftliche und ästhetische Erziehung eng miteinander verknüpft sind, sondern auch die Verwandlung des Sich-Bildenden in Korrelation zu seinem Gegenstand steht. Während seiner italienischen Reise wandelte Goethe selbst unter Palmen und tat dies nicht »ungestraft«, sprich: unverändert. Legendären Status erlangte sein Besuch im Botanischen Garten Paduas (Orto Botanico di Padova) Ende September 1786, wo ihn der

95 Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften (Anm. 89), S. 188.

96 Ebd., S. 189.

97 Ebd., S. 181.

Anblick einer formvollendeten Zwergpalme zu weitreichenden Überlegungen über die Möglichkeit der Existenz einer ›Urpflanze‹ angeregt hatte.⁹⁸ In Rom angekommen stellte Goethe dann bei sich fest, durch die Reise selbst »bis aufs innerste Knochenmark verändert zu sein.«⁹⁹ Vom Prozess der Metamorphose, der ihn an Pflanzen so faszinierte, war er also längst selbst erfasst. Wie Dalia Nassar dargelegt hat, lag Roms katalytische Wirkung auf Goethe vornehmlich darin, diese Umgebung *als Ganzes* zu erfahren.¹⁰⁰ Denn während er zuvor in den Gärten und Galerien ihm *einzelne* schon bekannte Objekte sah, offenbarten sie sich ihm nun *in Relation zueinander*: »They were now appearing *together* (rather than apart – whether in the greenhouse or as replicas).«¹⁰¹

Seinen Selbstzeugnissen zufolge war Goethes Verhältnis zu Glashäusern ambivalent. In einem Brief vom 23. Juli 1820 an den bereits erwähnten Botaniker Nees von Esenbeck erwähnt er, einen solchen Bau im Botanischen Garten zu Jena nur widerwillig errichten zu lassen: »Unberührt kann ich nicht lassen, daß ich, genötigt und also halb wider Willen, ein langes Glashaus, mit kalter und warmer Abteilung, erbauen lasse; Gott gebe, daß da manches hervorsprieße, unser Empfindungsvermögen zu ergötzen.«¹⁰² Grund für diese ›halbe‹ Aversion war nichts anderes als die konstitutive Operation dieser Architekturen, Dinge aus ihrem Zusammenhang gerissen zu präsentieren. Als Inspiration oder zu Studienzwecken war dies höchst nützlich, unentbehrlich sogar. Alexander von Humboldt bereitete sich auf die botanische Erforschung Amerikas 1797 in den hervorragend bestückten Gewächshäusern der kaiserlichen Sommerresidenz Schloss Schönbrunn in Wien vor.¹⁰³ Viele Jahre später aber besprach er im zweiten Band seines *Kosmos* (1847) solche »Anregungs-

98 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise I* (1816). In: Ders.: *Sämtliche Werke* (Anm. 82). Abt. I, Bd. 15,1. Frankfurt a. M. 1993, S. 9–191, hier S. 65.

99 Ebd., S. 157.

100 Vgl. Dalia Nassar: *Knowing well: Goethe, Bildung, and the Ethics of Scientific Knowledge*. In: *British Journal for the History of Philosophy* 30 (2022), S. 646–665, hier S. 652.

101 Ebd. (Hervorh. im Orig.).

102 Johann Wolfgang von Goethe an Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck, 23. Juli 1820. In: *Goethes Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887–1919. Abt. IV, Bd. 33. Weimar 1905, S. 124–127, hier S. 126.

103 Vgl. Hans Walter Lack: *Alexander von Humboldt und die botanische Erforschung Amerikas*. München, London, New York 2018, S. 16.

mittel zum Naturstudium« als irreführend, weil die Physiognomie vernaikulärer Gewächse an ihrem angestammten Platz oft völlig anders aussah. Aus der Perspektive des erfahrenen Tropenreisenden zog er der »*mißleitenden* Hülfe von Treibhaus-Gewächsen oder sogenannten botanischen Studien« Skizzen vor, die »in Angesicht der Naturscenen [...] ferner Weltgegenden« gemalt waren.¹⁰⁴ Goethe und Humboldt kamen also über die (aus ihrer Sicht) problematischen Eigenschaften von Gewächshäusern, Dinge aus ihrer Umgebung herauszureißen, zu *transplantieren* und sie derart zu *entstellen*, überein. Otilie ist das Sprachrohr dieser Position – einer Position, die allerdings implizit auch sie als entstellt entwirft.

Der Roman charakterisiert sie durch eine gartenbauliche Analogie als transplantiertes Geschöpf. Ihr Geburtstag fällt nämlich auf das Datum, an dem Eduard einige Platanen seines Vaters vor dem Fällen rettete und neu verpflanzte. Nach ihrer eigenen Transplantation wird Otilie sukzessive Teil erst eines künstlichen, dann eines künstlerischen Ganzen. Dreh- und Angelpunkt dieses Prozesses ist Otilies Anverwandlung an Eduard. Wie Daniel Cuonz herausgestellt hat, besteht die Figur dieser Jungfrau lediglich aus Umrissen, in die der egoistische und narzisstische Eduard ihm gefällige Züge (mitsamt den eigenen Schriftzügen) hineinragen oder – mit Jean Paul gesprochen – hineinkopieren kann.¹⁰⁵ Beim gemeinsamen Musizieren passt sich Otilie an Eduards dilettantische Performanz so weit an, dass das »entstellt[e]« Stück »eine Art von lebendigem Ganzen« darstellt.¹⁰⁶

Otilies Metamorphose in Kunst wird, wie es sich für eine Pflanze gehört, von Licht in Gang gesetzt – von der Sonne, deren Strahlen durch die farbigen Gläser des einzigen hohen Fensters der Kapelle in den Raum fallen und diesen in Dämmerung versetzen.¹⁰⁷ In diesem sakralen Setting stellt sich für Otilie eine unheimliche Totalitätserfahrung ein. Als ihr nämlich die einzeln schon bekannten Teile der Kapelle »als ein unbekanntes Ganze[s]« entgegentreten, kommt es ihr so vor, als ob »sie vor sich selbst verschwinden sollte«. ¹⁰⁸ Im Gegensatz zu Pflanzen, deren Metamorphose für Goethe »mit unwiderstehlichem Trieb und kräftiger An-

104 Alexander von Humboldt: Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. Hg. v. Ottmar Ette, Oliver Lubrich. Berlin 2014, S. 231 (Hervorh. im Orig.).

105 Vgl. Daniel Cuonz: Reinschrift (Anm. 87), S. 260.

106 Johann Wolfgang Goethe: Die Wahlverwandtschaften (Anm. 89), S. 62.

107 Vgl. ebd., S. 138.

108 Ebd., S. 139.

strenge die Blumen bildet, und zu den Werken der Liebe rüstet«,¹⁰⁹ sollte Ottilie keine Blüten treiben. Sie sollte »vor sich selbst verschwinden«, um für andere als perfektes Bild zu erscheinen. Der Roman arbeitet den Prozess dieser Gestaltwerdung mit methodischer Strenge durch: von Ottilies Mariendarstellung in einem ›Tableau vivant‹ über eines der vom Architekten gemalten Engelsgesichter in der Kapelle bis hin zum Erscheinungsbild des Knaben Otto, der ihr wie aus dem Gesicht geschnitten ist. Am Ende der *Wahlverwandtschaften* werden aber nicht nur das Weibliche und Lebendige ausgelöscht, sondern auch alle sexuellen Konnotationen, die Linnés Botanik rhetorisch so lustvoll ausbuchstabiert und die Mary Wollstonecraft als wichtigen erzieherischen Beitrag zur Gleichberechtigung des weiblichen Geschlechts begriffen hat. Vollständig ist die Verwandlung der Jungfrau bei Goethes erst, als sie völlig purifiziert unter dem gläsernen Sargdeckel daliegt.

Staatskunst aus dem Treibhaus – Bettine von Arnims Selbstbildung

Was die *literarischen* Treib- und Glashäuser von Jean Paul und Goethe angeht, arbeiten sie an der Veredelung von Menschen durch die Reinigung ihrer inneren Natur. In der Überblendung eines vegetabilischen Todes oder Schlafs erscheint dabei die Pflanze als Modell einer überirdischen Erziehung, einer Bildung zur Transzendenz. Die Resultate der Experimente (wie Ottilies finale Ausstellung unter Glas und Gustavs Injektion seines Treibhauses) changieren zwischen einer repressiven, gegenderten Einschließung und einer abschirmenden Subjektivierungsweise mit emanzipativen Potenzialen. Im frühen 19. Jahrhundert melden sich auch Schriftstellerinnen zu Wort, die dieses Spannungsfeld durchschreiten. Indem sie das Projekt der Frauenrechte mit dem von Minderheiten und Subalternen verknüpfen, münzen sie die zuvor patriarchal codierte pädagogische Anordnung zu einer ethisch-politischen um. Bettine von Arnim ist eine dieser Stimmen.

Ihr Leben und Schreiben standen in mehrfacher Hinsicht im Zeichen der Alterität. Nicht nur hat sie für Minoritäten, Unterdrückte und Arme zeitlebens offen Partei ergriffen. Nicht nur berichtete sie als Frau gleich-

109 Johann Wolfgang Goethe: Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären. In: Ders.: Sämtliche Werke (Anm. 82). Abt. I, Bd. 24. Frankfurt a.M. 1987, S. 109–151, hier S. 111.

sam aus dem Inneren des Treibhauses. Darüber hinaus beschworen ihre androgyne Erscheinung, ihre braunen Locken und Augen unter Zeitgenossen bisweilen eine klar ethnisch codierte beziehungsweise rassistische Wahrnehmung herauf. So stattete Jacob Burckhardt das Gesicht der 54-jährigen Bettine in seinen Erinnerungen »mit wahrhaften Zigeunerzügen« aus.¹¹⁰ Zum evokativen Erscheinungsbild kam die Performanz eines wilden ›Naturkindes‹ hinzu. Schon früh stilisierte sich Bettine dem Bruder und Autor Clemens Brentano gegenüber zum romantischen Ideal des ›génie enfant‹, das sogar Goethe in seinen Bannkreis zog und zu dessen Briefpartnerin wurde.¹¹¹ Bekanntlich ist das literarische Debüt und zugleich der erste große Erfolg der Autorin, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835), das fiktional großzügig überformte Zeugnis dieser Korrespondenz. Arnims poetische Ermächtigungsstrategie verfährt dabei doppelgleisig. Denn während sie einerseits den Brief als weibliche Gattung in Anspruch nimmt, entwirft sie sich andererseits als pädagogisch widerständiges Kind, das seine Erziehung buchstäblich selbst in die Hand nimmt.

In einem Brief vom 12. Juni 1808 an Katharina Elisabeth Goethe, die Mutter des Dichters, meldete diese kindliche Bettine-Figur Zweifel an, bei ihrer Lebensweise »Klugheit«¹¹² erwerben zu können. Was dann in ihrer Alltagsschilderung auffällt, sind – ausgerechnet – Praktiken einer botanischen Erziehung, die aus Dörriens pädagogischen Vorschlägen stammen könnten:

Im Frühjahr blühte der Orangenbaum in meinem Zimmer; ich ließ mir einen Tisch drum zimmern und eine Bank, und in seinem duftenden Schatten hab ich an meinen Freund geschrieben. Das war eine Lust, die keine Weisheit mir ersetzen konnte. Im Spiegel gegenüber sah ich den Baum noch einmal und wie die Sonnenstrahlen durch sein Laub brachen; ich sah sie drüben sitzen die Braune, Vermessene; an den größten Dichter, an den Erhabenen über alle zu schreiben. Im April bin ich früh drauß gewesen auf dem Wall und hab die ersten

110 Jacob Burckhardt: Briefe. Hg. v. Max Burckhardt. Bremen 1965, S. 71.

111 Vgl. Ulrike Landfester: Selbstsorge als Staatskunst. Bettine von Arnims politisches Werk. Würzburg 2000, S. 427.

112 Bettine von Arnim an Katharina Elisabeth Goethe, 12. Juni [1808]. In: Dies.: Werke und Briefe in vier Bänden. Hg. v. Walter Schmitz, Sibylle von Steinsdorff. Frankfurt a.M. 1986–2004. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1992, S. 37–39, hier S. 38.

Veilchen gesucht und botanisiert, im Mai hab ich [...] spaziert in die Gemüsfelder und half dem Gärtner alles nach der Schnur pflanzen, bei der Milchfrau hab ich mir einen Nelkenflor angelegt, die dunkelroten Nelken sind meine Lieblingsblumen. – Bei solcher Lebensweise, was soll ich da lernen, woher soll ich klug werden?¹¹³

In dieser dichten »Schreibszene«¹¹⁴ teilt das idealisierte Kind Bettine sein Zimmer mit einem klassischen Orangerie- und Glashausgewächs, einem Orangenbaum, um den herum es sein tätiges Leben organisiert und gestaltet. Der mediterrane Zimmergenosse wird Teil einer selbstreflexiven Parallelmontage, die unverkennbar Goethes Mignon-Figur huldigt. Auffällig sind hierbei die über Zitruspflanzen hergestellten alteritären Resonanzen zwischen der als ›braun‹ apostrophierten Bettina und Mignon, wobei diese bei der androgynen Sängerin des Liedes vom »Land, wo die Zitronen blühen« vom braunen Teint bis zu ihrem Leben unter »Zigeunern« reichen. Bei Arnim reflektiert das retrospektiv und brieflich konzipierte Subjekt seine eigene Konstituierung und Selbstbildung im »duftenden Schatten« des blühenden Orangenbaumes. Folgt man Frederike Middelhoff, sind Pflanzen in Arnims Schreiben keineswegs leblose Requisiten, sondern Trägerinnen eines protoökologischen Denkens, das Mensch und Pflanze über ein geteiltes Habitat relational aufeinander bezieht.¹¹⁵ Im Zuge solcher pneumatischen Wechselwirkungen wie Atmen und Duften treten Pflanzen außerdem immer wieder als Medien eines ästhetischen Schreib- und Denkprozesses auf den Plan.¹¹⁶ Auch in der zitierten Passage wirkt der duftende Orangenbaum an der Erschaffung eines künstlerisch produktiven Oikos mit. Der Baum und der um ihn herum gezimmerte Schreibtisch spannen um Bettine ein phytopoetisches Netz auf, in das der berühmte Briefpartner analog zu jener Lichtquelle integriert wird, die die »Bildungskraft« (Karl Philipp Moritz), also das Vermögen zur »formstiftende[n] Selbstorganisation«¹¹⁷ vegetabler Le-

113 Ebd.

114 Vgl. Rüdiger Campe: Die Schreibszene. Schreiben. In: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Frankfurt a. M. 1991, S. 759–772.

115 Vgl. Frederike Middelhoff: Phytoökologien in den Briefbüchern Bettina von Arnims. In: Roland Borgards, Frederike Middelhoff, Barbara Thums (Hg.): Romantische Ökologien. Vielfältige Naturen um 1800. Berlin 2023, S. 127–160, hier S. 138.

116 Vgl. ebd. S. 149 f.

117 Cornelia Zumbusch: Weimarer Klassik. Eine Einführung. Berlin 2019, S. 63.

bensformen zu aktivieren vermag: Wie die Sonne die lebensnotwendige Energie zur biologischen Formation des Baumes liefert, so tut es Goethe für die moralische und intellektuelle Bildung der Schreibenden. Bettines *Bildung* ist also eine selbstbestimmte, die auf dem Wege des selbst gewählten Dialogs zustande kommt. Wie Ulrike Landfester gezeigt hat, bildet die im Goethebuch erprobte, platonisch-dialogische Form den Kern von Bettine von Arnims »Konzept der schöpferischen Selbstsorge«, ¹¹⁸ die ihr (etwa durch epistolare Fürstenerziehung) auch politische Chancen zu offerieren schien. Was Bettines *Erziehung*, das heißt die fremdbestimmten Komponenten ihrer Subjektivierung angeht, verdeutlicht die obige Passage aber auch eine Unzufriedenheit mit dem botanischen Weiblichkeitsideal gärtnerischer Sorgearbeit.

Inmitten dieser Dualität zwischen heteronomer Erziehung und autonomer Bildung kommt bei Bettine von Arnim die Metapher des Treibhauses ins Spiel, an die sie in ihrem politischen Werk mehrfach anknüpft. So schreibt sie im Jahr 1808 anlässlich der Ankündigung der Eröffnung einer Erziehungsanstalt für Töchter in Frankfurt am Main:

Neigungen sollen auf keinen Fall bestritten werden in dem Kinde, diese gehören Gott an, der des Menschen Seele geschaffen hat, und der diese *heiliche Pflanze der Menschheit* [...] schon allein pflegen wird – wir wollen ihm nicht ins Handwerk pfuschen, und wollen diese freie Pflanze nicht wie im Treibhaus, zu allerlei Dingen bringen zu welchen sie keine Lust hat, und doch immer so weit wir Gewalt über sie haben, verdorren und verkeimen wird. ¹¹⁹

Anstatt einer disziplinierenden Erziehung (»wie im Treibhaus«) plädiert Bettine mit Anfang Zwanzig für die Ermutigung von Neigungen – für eine Pädagogik, die der bei Goethe inszenierten Mortifikation des Weiblichen diametral entgegensteht. Denn für sie ist die »Erziehung des Menschen durchaus nichts als *Durcharbeiten der Leidenschaften* [...], sie sind ihm was die Jahreszeiten und Witterungen den Pflanzen sind«. ¹²⁰ So weit scheint sie auf der Linie der zeitgenössischen Pädagogik im Sinne Wenzels oder Niemeyers zu sein, die »widernatürlichen« Maßnahmen mitsamt deren architektonischer Trope die Absage erteilt.

118 Ulrike Landfester: *Selbstsorge als Staatskunst* (Anm. 111), S. 364.

119 Bettine von Arnim: *Werke und Briefe in vier Bänden* (Anm. 112). Bd. 1. Frankfurt a. M. 1986, S. 1173 f. (Hervorh. im Orig.).

120 Ebd. (Hervorh. im Orig.).

Im Spätwerk kommt es allerdings zu einer signifikanten Umwertung der Treibhausmetapher. Dies geschieht in *Gespräche mit Dämonen* (1852), dem zweiten Buch, das Bettine von Arnim dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. widmete. Die *Gespräche* beginnen mit dem Text *Die Klosterbeere*, zurückdatiert auf den 28. August 1808. Arnim befasste sich um diese Zeit intensiv mit der schwierigen politischen Situation der jüdischen Bevölkerung in Frankfurt am Main, die zu großen Teilen auf den unbeständigen Regierungsstil des Fürstprimas des Rheinbundes Karl Theodor von Dalberg zurückging. Nachdem Dalberg zu Beginn seiner Amtszeit im Herbst 1806 erst einige vielversprechende Schritte zur Gleichstellung der jüdischen Gemeinde eingeleitet hatte (zum Beispiel ihr Zugang zu öffentlichen Räumen zu gewähren, sie vor Beleidigungen zu schützen, ihr Erziehungswesen zu bezuschussen), beendete er diesen progressiven Kurs, sobald sich in christlich-bürgerlichen Kreisen Widerstand regte. Ende November 1807 erließ der Fürstprimas die »Neue Stättigkeits- und Schutzordnung der Judenschaft zu Frankfurt am Main«, die Juden und Jüdinnen weiterhin das Bürgerrecht verwehrte und die emanzipatorischen Hoffnungen im Keim erstickte. Wie Wolfgang Bunzel dargelegt hat, sorgte die Anfang 1808 publizierte Stättigkeitsordnung für heftige Debatten, die die junge Bettine nicht nur genau verfolgte, sondern auch in ihrer Korrespondenz mit Goethe thematisierte und diskutierte. Über die Frühjahrsmonate von 1808 hinweg erbat und erhielt Goethe von ihr eine Vielzahl von Materialien (Broschüren, Zeitschriften, Aufsätze) zum Thema, deren Rezeption ihrer- und seinerseits signifikante politische Differenzen offenbarte. Während Bettine dem Projekt der jüdischen Emanzipation Verständnis und Sympathie entgegenbrachte, stand ihm Goethe skeptisch gegenüber und äußerte sich herablassend über die Rückschläge, die die jüdische Bevölkerung rechtlich und gesellschaftlich erlitten hatte. Vor diesem Hintergrund liest sich *Die Klosterbeere* wie eine komplexe polyphone Reflexion, die Bettines »eigene Haltung gegenüber den Juden in direktem Kontrast zu Goethes Einstellung«¹²¹ entwirft und Letztere (implizit) einer Kritik unterzieht.

Ausgehend von Erinnerungen an die eigene Erziehung im Ursulinenkloster schlägt Bettine den Bogen zu ihrem erwachsenen Selbst. Dieses

121 Wolfgang Bunzel: »Jüdisch-Paedagogische Franco-furtensien«. Goethe, Bettine Brentano und die Frankfurter Juden. In: Anna-Dorothea Ludewig, Steffen Höhne (Hg.): Goethe und die Juden – die Juden und Goethe. Beiträge zu einer Beziehungs- und Rezeptionsgeschichte. Berlin, Boston 2018, S. 11–32, hier. S. 32.

hat sich zu Goethes Ehren das ethisch-politische Ziel gesetzt, Unterdrückte zu beschützen. Das Plädoyer ist argumentativ verschaltet mit einem Gang durch die Frankfurter Judengasse hin zu einem Treibhaus, um »dort die Blumen zu betrachten«. ¹²² Unterwegs im Ghetto betrachtet die Passantin das Elend der jüdischen Bewohnerinnen und Bewohner, die verlumpten Kinder, die engen und dunklen Häuser, die »kein Plätzchen zum Alleinsein, zum Besinnen« böten, ¹²³ und prangert an, dass diesem Teil der Bevölkerung die Verbesserung ihrer Lebensbedingungen verwehrt werde. Das Treibhaus, das Ziel ihres Weges, erscheint ihr dagegen als ein Ort des Wohlstands, »wo jedem Pflänzchen sein Platz gegönnt«, »sein Name bewahrt« und seine Heimat annähernd ersetzt ist. ¹²⁴ Der Parcours mündet an dieser Stelle in ein imaginiertes Streitgespräch mit Dalberg, dem sie erklärt, dass »einem geistlichen Fürsten das Heil aller« ¹²⁵ am Herzen liegen müsste, auch das der Juden. Und diese müssten so »vorsichtig und zärtlich behandelt werden wie die ausländischen Pflanzen« im Treibhaus, ¹²⁶ um die sich der Gärtner mit aller gebotenen Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit kümmert. Die adäquate Behandlung, ja »Veredlung« der Juden besteht in Bettines Augen darin, ihnen die Chance auf umfassende *Bildung* zu geben, damit ihnen »keine Laufbahn verschlossen« bleibe. ¹²⁷ Emphatisch verkündet die Advokatin der Unterdrückten: »[I]ch würde ihre Kinder zur Wissenschaft anleiten, nicht zum Schacher, ich würde ihnen die Bildung geben, die ihre Ansprüche an Geselligkeit geltend macht, ich würde sie reiten, fechten, tanzen lernen lassen, Naturwissenschaft, Philosophie, Geschichte [...] und Musik!« ¹²⁸ Das demokratische Projekt der *Gespräche* besetzt also die Metapher des Treibhauses um. Statt eines Disziplinierungsapparats der Erziehung ist das Treibhaus nunmehr eine Stätte der Bildung – eine Bauform, die die Möglichkeitsbedingungen einer selbstbestimmten intellektuellen und moralischen Entwicklung herstellen sollte; ein künstliches Environment, in dem Bedingungen herrschen, die es auch jenen erlauben zu wachsen, die

122 Bettine von Arnim: *Gespräche mit Dämonen*. Des Königbuches zweiter Band. In: Dies.: *Werke und Briefe*. Hg. v. Gustav Konrad. Frechen 1959–1963. Bd. 3. Frechen 1963, S. 255–407, hier S. 267.

123 Ebd.

124 Ebd.

125 Ebd., S. 269.

126 Ebd.

127 Ebd.

128 Ebd.

vom außen herrschenden Klima benachteiligt sind. Als Medium der Fürsorge und Integration soll es den Weg zur politischen Mündigkeit und Gleichberechtigung der Jüdinnen und Juden ebnen. Dieses Programm verdichtet sich in Bettines hoch symbolischer Geste, unter den Judenkindern Blumen aus dem Treibhaus zu verteilen.

Wenn Bettine von Arnim das Treibhaus als Ort begreift, »wo jedem Pflänzchen sein Platz gegönnt ist und sein Name bewahrt« wird,¹²⁹ dann wirkt dies allerdings selbst im botanischen Kontext einigermaßen euphemistisch. Vorbild für das Treibhaus in den *Gesprächen* war vermutlich das 1768 errichtete Gewächshaus im Botanischen Garten der Dr. Senckenbergischen Stiftung in Frankfurt am Main,¹³⁰ wo die Anordnung der Pflanzen der Linné'schen Taxonomie folgte.¹³¹ Obwohl sich Linnés Sexualsystem im 18. Jahrhundert als dominante Ordnungsmethode durchgesetzt hatte, existierten in Europa noch um 1800 über 50 konkurrierende Klassifikationssysteme sowie deutsche und lateinische Namensregister nebeneinander.¹³² Schon in der botanischen Anordnung ging es also um mehr beziehungsweise um etwas anderes als die bloße Bewahrung von Namen. Vielmehr war die Benennung der Pflanzen ein umkämpftes Terrain, ihre Systematisierung, Anordnung und Ausstellung ein machtgeprägtes Feld. Bettines Metapher trifft die prekäre Situation der jüdischen Bevölkerung in Deutschland insofern dennoch, als sie zwischen Platz und Namen eine Verbindung herstellt. Im Sinne staatlicher Emanzipationsedikte (wie zum Beispiel des sogenannten Preußischen Judenedikts im Jahr 1812) wurde Jüdinnen und Juden in bürgerlichen Gesellschaften nämlich nur dann ein rechtlich gleichgestellter Platz gegönnt, wenn sie fest bestimmte und zu vererbende Familiennamen annahmen.¹³³

129 Ebd., S. 267.

130 Um 1850 erstreckte sich das Stiftungsgelände vom Eschenheimer Turm bis zur Brönnerstraße, auf die die Judengasse zulief.

131 Vgl. Georg Zizka, Stefan Dressler, Manfred Wessel: Geschichte des Botanischen Gartens an der Siesmayerstraße in Frankfurt am Main. In: Der Palmengarten 84 (2020), H. 2, S. 114–124, hier S. 115.

132 Vgl. Regina Viereck: »Zwar sind es weibliche Hände« (Anm. 16), S. 50. Polianski geht in diesem Kontext ausführlich auf die Relevanz des von Goethe und Batsch favorisierten Natürlichen Systems empirischer Prägung ein. Vgl. Igor Polianski: Die Kunst, die Natur vorzustellen (Anm. 14), S. 9 f., 112 f.

133 Vgl. Dietz Bering: Namenannahme. Nur scheinbar unproblematische Paragraphen im preußischen Emanzipationsedikt. In: Irene Diekmann (Hg.): Das Emanzipationsedikt von 1812 in Preußen. Der lange Weg der Juden zu »Einländern« und »preußischen Staatsbürgern«. Berlin 2013, S. 201–218.

Schlussbemerkungen

Vor diesem Hintergrund lassen sich die präsentierten Lektüren zu einigen kritischen Schlussbemerkungen verdichten. Sobald man die epistemologische und ontologische Lücke zwischen Architektur und Sprache anhand von Praktiken durchschreitet, zeigt sich, dass die Metapher des Treibhauses keineswegs zufällig zu einer diskursstrukturierenden Trope der Pädagogik um 1800 wurde. Vielmehr führte die Genealogie dieser Rhetorik zur Bauform des Glashauses, die nicht nur die exklusiven Gärten der Aristokratie prägte, sondern auch die Schulgärten der Pietisten. Bereits ab der Mitte des 18. Jahrhunderts fungierte der Pietismus als Relais für ein Erziehungsprogramm, in dem neben dem Schreiben auch die botanische Ausbildung großen Raum einnahm; eine Ausbildung, die im Sinne der hier präsentierten These ihr kulturtechnisches Apriori in den durch die Bauform des Glashauses prozessierten Praktiken fand. Nichtsdestoweniger wirken Glashäuser auf der metaphorischen Ebene extrem ambivalent. Obwohl sie im praktischen Unterricht und Naturstudium als Orte des Sammelns, Bewahrens und Präsentierens fremder Pflanzenwelten geschätzt, empfohlen *und* benutzt werden, kippen sie tropologisch, sobald es um die Erziehung von Kindern als Pflanzen geht, meist in den Bereich negativer Konnotationen, die von absoluter Verwöhnung und Schonung bis zur körperlichen Gewalt und zur Auslöschung jeglicher Individualität reichen können. Mitunter findet diese divergierende Bewertung innerhalb ein und desselben Werkes statt.

Umso denkwürdiger sind Jean Pauls elaborierte Vorstöße in *Levana*, die in die ineinander verschachtelten ›Treibhäuser der Erziehung‹ subversives Potenzial einspeisen. Nicht nur haben Staaten ihm zufolge kein Erziehungsmonopol mehr. Vielmehr werden sie selbst von Bücher lesenden Menschen erzogen. Wenn nun aber Lesende die Staaten bilden, tragen sie diese Gebilde in sich. Die asymmetrische Unterscheidung zwischen Staat und Individuum wird mit dem ›re-entry‹ des Letzteren auf Seiten des Staates unterlaufen. Das literarische Erziehungsexperiment, das in *Die unsichtbare Loge* erprobt wird, zielt auf eine alternative und (im Sinne einer gouvernementalen Lesart sogar) emanzipatorische Subjektivierungsweise ab, die ebendieses politische Manöver ermöglichen soll. Konstitutiv für diese Form der Subjektivität ist die Introjektion einer besonderen Bauform, die – wie auch Goethes reale Etiolierungsexperimente im Treibhaus – reinigend, filternd und sensibilisierend wirkt und, einmal verinnerlicht, gleichsam ein lebenslanges Pädagogium bildet. In Goethes *Wahlverwandtschaften* sind die literarisch-experimentellen Interessen ebenfalls

stark botanisch geprägt, aber anders gelagert. Flankiert wird das Hineinwachsen der jungen Ottilie in eine künstliche Umgebung sowohl von Glashäusern als auch von den Kulturtechniken des Pfropfens und Transplantierens, die bereits auf ihre ontologische Entstellung hindeuten. Vollständig ist die Entwicklung der Jungfrau als Pflanze aber erst durch jene Purifikation, die sie aus dem Bereich des Künstlichen in die Kunst überträgt und einer Auslöschung des Sexuellen und Weiblichen gleichkommt. Mit Goethes leidenschaftlicher Leserin und sich selbst stilisierenden Korrespondentin Bettine von Arnim erklingt schließlich erstmals eine (weibliche) Stimme direkt aus dem Treibhaus. Unzufrieden mit dem Fürsorge- und Mutterschaftsideal der botanischen Erziehung beginnt die Dichterin, sich schreibend-korrespondierend selbst zu bilden. Ihre pädagogische Position sieht vor, Anlagen, Neigungen und Leidenschaften durchzuarbeiten, was zugleich eine Absage ans Treibhaus als Instrument für deren Kontrolle und Unterdrückung bedeutet. Im Spätwerk modifiziert sich diese Rhetorik entscheidend, plädiert Arnim mit der Metapher doch für die Gleichberechtigung von Jüdinnen und Juden, die in einem ihnen feindlichen Klima nicht allein des Schutzes, sondern vielmehr auch der gezielten Förderung und Bildung bedürfen. Da dieses Plädoyer direkt an den König gerichtet ist, wirkt Bettine von Arnim geradezu wie die Verkörperung von Jean Pauls Buchleserin, die, anstatt sich erziehen und regieren zu lassen, sich anschickt, den Staat (zurück) zu erziehen.

CHRISTOPH NEINHUIS

Ikonische Pflanzen

Die Pillnitzer Kamelie – Statt Wohnen mit Pflanzen ein Haus für eine Pflanze

Apart from a few exceptions, plants are virtually ubiquitous. They can be cultivated in large numbers and sold at low prices. Despite their pervasiveness, unique plants still manage to attract our attention. One in particular, the old Camellia tree in Pillnitz Park, Dresden, will be the topic of this essay.

Eine Welt ohne Pflanzen? Nicht denkbar, denn sie sind praktisch allgegenwärtig, überall und immer. Sie umgeben uns so selbstverständlich, dass sie uns nur auffallen, wenn sie fehlen oder in Form von ›Unkraut‹ als störend empfunden werden. Ohne das Eingreifen des Menschen würden große Teile der Erde vollständig von Pflanzen besiedelt werden, mit Ausnahme extremer Habitats wie etwa Sandwüsten, dem offenen Meer, den Polregionen oder den höchsten Lagen der Hochgebirge.

Unabhängig von ihrer Omnipräsenz umgibt sich der Mensch aber seit jeher mit ausgewählten Pflanzen, primär natürlich zu seinem Nutzen, wie zum Beispiel als Nahrung, Baumaterial oder Brennstoff. Pflanzen sind für den Menschen aber auch als Zierpflanze und als Material für Textilien, Schmuck, Kunstgegenstände oder Musikinstrumente von großer Bedeutung, also ohne direkten überlebenswichtigen Nutzen. Sie sind Objekte der Freude, der Zuwendung, der geistigen Bereicherung, aber auch kultischer Handlungen und übernehmen damit wichtige soziokulturelle Funktionen.

Nicht nur im europäischen Raum waren exotische Pflanzen, meist aus größerer Entfernung herbeigeschafft, lange Zeit Statussymbole und das Privileg des Adels oder wohlhabenden Bürgertums und wurden in repräsentativen Gärten gesammelt. Damit einher gingen die große Bedeutung des Gartenbaus und das hohe Ansehen der Gärtner, und es gab, nicht weiter überraschend, königliche Hofgärtner, wie es Hofmaler und Hofmusiker gab. Heute jedoch sind Pflanzen praktisch unbegrenzt und zu vergleichsweise günstigen Preisen für jedermann verfügbar. Parallel dazu ist das Ansehen der Gärtnerinnen und Gärtner sowie des Gartenbaus stark gesunken. In Massen vermehrt und produziert, sind selbst Topf- oder Gartenpflanzen zum kurzlebigen Modetrend und Wegwerfartikel verkommen und haben in modernen Wohnungen und Gärten sel-



ten eine lange Verweildauer. Da Pflanzen sich prinzipiell beliebig vermehren und weitergeben lassen, gibt es von ihnen strenggenommen keine ›Unikate‹, während es etwa in Museen von berühmten Gemälden, Skulpturen und einzigartigen Objekten jedweder Art nur so wimmelt.

Dennoch sind immer wieder einzelne Pflanzen oder Pflanzenarten zu finden, die sich einer besonderen Aufmerksamkeit erfreuen. Wer kennt nicht den einen oder anderen besonders alten oder spektakulären Baum in der Nähe (»1000-jährige« Eiche, Linde, ...), hat nicht in den Nachrichten oder im Internet davon erfahren, wenn eine Titanenwurz (*Amorphophallus titanum*) in einem botanischen Garten blüht und einen Blütenstand von bis zu 2,30 Metern Höhe präsentiert, oder hat in seinem Urlaub Orte aufgesucht, die derartige Sehenswürdigkeiten ihr Eigen nennen, beispielsweise die Goethe-Palme im Botanischen Garten in Padua?

Viele dieser Pflanzen haben durch historische Zufälle, eine Verkettung glücklicher Umstände, manchmal aber auch durch umsichtiges Handeln der verantwortlichen Personen bis in die heutige Zeit überdauert, etwa die berühmte Brautmyrte (*Myrtus communis*), die, anlässlich der Hochzeit Kaiserin Maria Theresias im Jahr 1736, ein Geschenk des damaligen osmanischen Sultans Mahmud I. war und bereits seit über 280 Jahren in den Österreichischen Bundesgärten in Schönbrunn gepflegt wird. Selten ist das Schicksal dieser unikalischen Pflanzen aber so gut dokumentiert wie jenes der Myrte in Wien.

Auch in der Nähe von Dresden ist eine dieser ikonischen Pflanzen zu finden, die berühmte Pillnitzer Kamelie (Tafel 4), die lange Zeit so berühmt gar nicht war. Mancher Wert ergibt sich eben erst mit dem Alter. Viele dieser ikonischen Objekte, seien es Kunstwerke oder Pflanzen, sind mit allerlei Legenden und Anekdoten umgeben, welche die Aura des Besonderen verstärken (sollen).

Oft beginnt es schon mit der Provenienz. So auch bei der Pillnitzer Kamelie: Woher stammt sie, und wer hat sie nach Dresden gebracht? Gerne werden in diesem Zusammenhang die Namen George Meister (1653–1713) oder Carl Peter Thunberg (1743–1828) genannt. Beide verbrachten Zeit in Japan: Meister von 1682 bis 1683 und von 1685 bis 1686, Thunberg von 1775 bis 1776. Beide hatten während ihrer Aufenthalte die Möglichkeit, Pflanzen zu sammeln, und sollen dabei – angeblich – Kamelien mitgebracht haben. So berühmt die Namen sind, und so schön die Legende ist, so falsch ist sie leider auch. Es gibt keine Belege dafür, dass über diesen Weg Kamelien lebend nach Europa gekommen sind.

Wahrscheinlich war die Geschichte ganz anders und auch wesentlich profaner. Es dürften die Gärtner gewesen sein, die schon im frühen



17. Jahrhundert ein praktisch weltumspannendes Kommunikations- und Handelsnetzwerk aufgebaut hatten und in kürzester Zeit botanische Neuheiten und Kostbarkeiten untereinander verteilten. Einen wichtigen Beitrag lieferten die großen Ostindienkompanien, die ein dichtes Netz von Handelsrouten betrieben und von deren Stützpunkten ein steter Strom exotischer Dinge auf die europäischen Märkte floss. Bei den Pflanzen spielten sicherlich auch die engen familiären Verflechtungen der Adelsfamilien über Grenzen hinweg eine besondere Rolle, die sich bei gegenseitigen Besuchen Geschenke mitbrachten, darunter gerne auch Pflanzen.

Von den zahlreichen, mehr oder weniger fundierten Versuchen, die Herkunft der Pillnitzer Kamelie zu klären, scheint die Erklärung von Matthias und Marion Riedel die plausibelste, weil am besten mit Belegen untermauerte zu sein (vgl. Riedel 2010). Ohne die Geschichte hier wiederholen zu wollen, deutet einiges darauf hin, dass erstens der 8. Lord Petre (1713–1742) zwei veredelte gefüllte Kameliensorten aus China (!) – entgegen der landläufig vermuteten Herkunft aus Japan – in seiner Sammlung hatte, von denen Bilder existieren; dass zweitens die Edelleiter abstarben und die Unterlage weiter kultiviert wurde; dass drittens von dieser Pflanze Abkömmlinge weitergegeben wurden und dass viertens die nun in ihrer ursprünglichen Wildform ungefüllt hellrot blühenden Pflanzen als Stecklinge vermehrt wurden, von denen einer letztendlich auch nach Dresden kam.

Es war dann der Hofgärtner Carl Adolph Terscheck (1782–1869), der die Pflanze unbekanntes Alters 1801 an ihren heutigen Standort pflanzte. Warum er das tat, bleibt Spekulation, war das Klima in Dresden doch alles andere als ideal. Kamelien halten bestenfalls leichte Fröste über längere Zeit aus, keinesfalls aber die harten Winter Ostsachsens. War es Unwissenheit oder Naivität? Sicher nicht, denn die Gärtner wussten genau, was sie taten, war die Kultivierung der Pflanze für sie doch kein Neuland. Schon 1794 listete der berühmte Dresdner Hofgärtner Johann Heinrich Seidel (1744–1815) *Camellia japonica* in seinem Katalog. Den Gärtnern war bewusst, dass die Pflanze im Winter einen Kälteschutz benötigte, und so wurde sie entsprechend durch einen eigens angefertigten Holzbau gegen Frost isoliert. (Tafel 4) Das ging ziemlich genau 100 Jahre lang gut; die Pflanze gedieh, und mit ihr wuchs das hölzerne »Konservatoriumshaus«. Zunächst auch zur Unterbringung weiterer Kübelpflanzen genutzt, diente es später einzig dem Schutz der Kamelie im Winter und wurde alljährlich im Frühjahr abgebaut. In der Nacht zum 3. Januar 1905 geriet dieses Haus jedoch in Brand und drohte die Pflanze zu zerstören. Beherrtes Löschen erstickte das Feuer, und die tiefen Temperaturen



ließen das Löschwasser schnell gefrieren. Letzteres schützte die Pflanze – ein Effekt, der bis heute im Obstbau bei Spätfrösten genutzt wird. Mit Wasser besprüht, bewahrt die freigesetzte Kristallisationswärme die zarten Blüten vor dem Erfrieren. Das abgebrannte Haus wurde zunächst durch ein viereckiges, erneut aus Holz konstruiertes Gebäude mit Satteldach ersetzt, bevor die Pflanze ab 1951 in einem achteckigen, turmartigen Schutzbau untergebracht war. (Abb. 1) Bei diesem wurde ein konstruktiver Kniff angewandt, indem die Heizungsrohre gleichzeitig als dauerhaftes Gerüst und als Tragkonstruktion für die temporäre Holzverkleidung dienten. (Abb. 2) Im Jahr 1992 wurde dann das noch heute genutzte Haus aus Stahl und Glas errichtet, das, pflanzenschonend mit zwei großen Türen zu öffnen und auf Schienen verfahrbar, der Kamelie einen sommerlichen Aufenthalt im Freien ermöglicht. Weitere Informationen und Bilder bietet Stefanie Schusters Blogbeitrag *Das Kamelienhaus in Pillnitz feiert Jubiläum* (vgl. Schuster 2023).

Neben der Pillnitzer Kamelie gibt es noch weitere alte Exemplare mit ähnlichen Geschichten: im Giardino Inglese di Caserta bei Neapel (Italien) und in der Casa dos Condes de Campo Belo in Vila Nova de Gaia (Portugal). Beide sind angeblich die ältesten Kamelien in Europa. Aber wie stehen nun diese drei Exemplare miteinander im Verhältnis und wo liegt ihre Herkunft? Aufgrund der auffälligen Ähnlichkeit wurde schon früher der Verdacht geäußert, sie könnten eine gemeinsame Herkunft haben (vgl. Savige 1985, 80), und die oben erwähnte Recherche der Riedels liefert dafür Belege. Zudem erstreckt sich die Ähnlichkeit auf die Wildform *Camellia japonica var. rusticana*, die sowohl in China als auch in Japan heimisch ist. Für die Staatlichen Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen (SBG) stellte Roland Puppe eine Anfrage an das Institut für Botanik der Technischen Universität Dresden und bat um Klärung der Verwandtschafts- beziehungsweise Herkunftsfrage mittels molekulargenetischer Methoden. Nachdem dokumentiertes Material von allen Pflanzen besorgt worden war, wurden hochvariable DNA-Sequenzen analysiert (vgl. Heitkam u. a. 2015), die zwar kein eindeutiges Ergebnis erbrachten, aber eines mit einer sehr hohen Wahrscheinlichkeit: Die drei alten Kamelienexemplare in Pillnitz, Caserta und Vila Nova de Gaia sind genetisch identisch und gehen wohl auf eine Mutterpflanze zurück. Somit sind auch die molekulargenetischen Daten mit der Hypothese kongruent, die eine Abstammung von der von Robert James Lord Petre dokumentierten ersten Kamelienpflanze postuliert. Bleibt noch die Herkunft: China oder Japan? Diese Frage muss derzeit offenbleiben, da bislang kein Vergleichsmaterial vom Wildstandort in China verfügbar ist, auch wenn der Ur-





Abb. 1: Das mit Holz verkleidete Kamelienhaus, das ab ca. 1950 jährlich im Winter aufgebaut wurde



Abb. 2: Das Gerüst aus Heizungsrohren des ab 1950 genutzten Schutzhauses im Sommer, ohne die Holzverkleidung



sprung eher dort zu suchen sein dürfte. So bleibt zumindest ein Rest Unsicherheit, der die Legende fortleben lässt.

Doch noch einmal zurück ins Dresden des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Wie bereits erwähnt, hatte schon der sächsische Hofgärtner Johann Heinrich Seidel Kamelien in Kultur und bot, wie sein Katalog belegt, um 1810 mehrere Sorten an. Offensichtlich ein begnadeter Gärtner, vererbte er diese Gabe an seine Söhne, und diese vererbten sie wiederum an die Enkelgeneration. So entstand nicht nur eine Gärtnerdynastie, die bis heute fortbesteht, sondern auch der erste Spezialbetrieb des Gartenbaus, mit der Kamelie als erster und bedeutendster Kultur, wie es im fundiert recherchierten Buch von Mustafa Haikal nachzulesen ist (vgl. Haikal 2000). Und so kommen in Gestalt der Pillnitzer Kamelie beide Aspekte der Pflanzenkultur in Dresden zusammen: Das besondere, einzigartige, im Pillnitzer Park ausgepflanzte Unikat, welches dort seit über 200 Jahren wächst und gedeiht, und der Beginn des kommerziellen, effizienten, modernen Gartenbaus, der die Pflanzen in großen Mengen und zu günstigen Preisen einer breiten Bevölkerung zugänglich macht.

Literaturauswahl

Matthias Riedel, Marion Riedel: Die Einführung der Kamelie nach Europa; veröffentlicht im November 2010; URL: <https://kamelienschloss.de/botanische-sammlung/kamelien/einfuehrung-der-kamelie-nach-europa/> (15. August 2024). – Stefanie Schuster: Das Kamelienhaus in Pillnitz feiert Jubiläum – von Verantwortung, Wissen und Technik; Blogbeitrag vom 14. Februar 2023; URL: <https://wissen.schloesserland-sachsen.de/blog/detail/kamelienhaus-feiert-jubilaem/> (8. Juli 2025). – Thomas J. Savage: The ancient camellias of Europe. In: *International Camellia Journal* (1985), Nr. 17, S. 80–82. – Tony Heitkam, Stefan Petrasch, Falk Zakrzewski u. a.: Next-generation sequencing reveals differentially amplified tandem repeats as a major genome component of Northern Europe's oldest *Camellia japonica*. In: *Chromosome Research* 23 (2015), S. 791–806. – Mustafa Haikal: *Der Kamelienwald. Die Geschichte einer deutschen Gärtnerei*. Leipzig 2000.





Tafel 4
 Historische Postkarte aus dem Jahr 1907 mit der Kamelie
 und ihrem Schutzbau, wie er bis ca. 1950 existierte

MARCUS KÖHLER

Der Wintergarten als Innenraumbegrünung

Ursprung eines russischen Bautyps und dessen Weiterentwicklung

Spätestens seit dem 17. Jahrhundert verbanden sich nördlich der Alpen Architektur und Pflanzensammlungen zu Orangerien, die ein Goldenes Zeitalter widerspiegeln. Ende des 18. Jahrhunderts geriet diese Praxis in eine Krise. In St. Petersburg bildeten sich aus den Orangerien unter der russischen Kaiserin Katharina II. und ihren Nachfolgern Wintergärten heraus, die als höfisch-gesellschaftliche Aufenthaltsorte bedeutend wurden. Die preiswerte Energie und Eisenverarbeitung ermöglichten neue Bauformen, die zunehmend auch in Westeuropa adaptiert wurden.

In the 17th century, architecture and botanical collections fused into orangeries – structures that functioned as courtly symbols. While they were in decline at the end of the 18th century, under the patronage of Catherine II and her successors, St. Petersburg underwent changes: novel methods made new types of architecture possible. This enabled orangeries to develop into winter gardens, which became prominent spaces of court high society. This influenced the development of architecture in Western Europe.

Der um 1900 im bürgerlichen Bauwesen weit verbreitete Typus des Wintergartens erscheint so selbstverständlich, dass er bislang kaum untersucht wurde. Nichtsdestoweniger ist er Teil der Geschichte des ›Gärtnerns unter Glas‹, die bereits von verschiedenen Seiten beleuchtet wurde. Dabei standen Frühtreiberei – das heißt die Produktion außersaisonaler Gartenfrüchte – und Orangerien im Vordergrund.¹ Gerade Letztere sind als

1 Siehe z. B. für die Niederlande Ben Kooij: *Kassen in Nederland 1650–1950. Studie over de geschiedenis, de ontwikkeling en het behoud van plantenkassen*. Amersfoort 2019 sowie die Projekthomepage, URL: <https://kasseninnederland.nl/> (6. August 2025). Im deutschsprachigen Raum prägt der Arbeitskreis Orangerien in Deutschland e.V. durch seine wissenschaftliche Arbeit (Schriftenreihe und Mitteilungen *Zitrusblätter*) den Diskurs, URL: <https://Orangeriekultur.de> (6. August 2025).

Vorläufer von Wintergärten denkbar, doch erfordern sie Bedingungen, die per se keinen Daueraufenthalt anderer Pflanzen ermöglichen.²

Die Frage ist also, wie und wo sich die Bauform des Wintergartens herausbildete. Der Blick muss deshalb auf förderliche Rahmenbedingungen geworfen werden, die nicht nur Bedürfnisse, sondern auch Möglichkeitsräume generierten, in denen neue Ideen aufkommen konnten. Diese noch weitgehend unbekannte Entstehung und die bislang unerforschte europäische Rezeption des innovativen Bautypus gilt es hier vorzustellen.

Naturraum und städtische Infrastruktur

Mit der Gründung St. Petersburgs im Jahr 1703 schien der Zar und Großfürst von Russland, Peter I., dem übrigen Europa beweisen zu wollen, dass er als absolutistischer Herrscher in der Lage war, in einem sumpfigen, flachen, von Wettereinflüssen ungünstig bestimmten Gebiet eine neue, mustergültige europäische Residenzstadt zu erbauen. Tatsächlich froh die Nawa in der Regel Mitte November zu und taute erst Mitte April auf, sodass kein Schiff die Stadt mehr erreichen konnte. Der Winter bestimmte die Stadt. Heinrich von Storch (1766–1835), der 1794 eine kenntnisreiche zweibändige Beschreibung der Stadt publizierte, schrieb deshalb: »Der Frühling ist so kurz, daß er kaum unter die Jahreszeiten [sic] gerechnet werden darf.«³ Mit dem Herbst verhielt es sich ähnlich.

Viele aus dem Westen bekannte Pflanzen wie Linden oder Buchs waren in Russland nicht heimisch und gerieten an ihre Wachstumsgrenzen. Aufgrund des kurzen Sommers mussten zudem, anders als in westeuropäischen Residenzen, Blumen, Früchte und Gemüse in Gewächshäusern, in Mistbeeten oder in der Stube vorgezogen werden, was möglicherweise einen ersten Schritt auf dem Weg zur Entwicklung des Wintergartens dar-

- 2 Der Begriff Orangerie meint im 18. Jahrhundert quasi »Orangentum«, d. h. alle Sachverhalte, die mit dieser Sonderkultur in Verbindung stehen. Darin sind auch Kalt- bzw. Überwinterungshäuser eingeschlossen, die nicht selten besonders ausgeschmückte Räumlichkeiten aufwiesen. Die Bauten wurden im mitteleuropäischen Raum im Barock in der Regel zwischen Mai und September benutzt. Da die Pflanzen eine Winterruhe und niedrige Temperaturen brauchen, eignen sich Orangerien in der Regel nicht als Wintergärten. Kurzzeitige Erwärmungen oder Translozierungen sind immer mit einem hohen Risiko verbunden.
- 3 Heinrich von Storch: Gemälde von St. Petersburg. 2 Bde. Riga 1794. Erster Theil, S. 11.



*Abb. 1: Karl Beggrow:
Blick auf den Park des Jelagin-Palais, 1823*

stellte. Ein aufmerksames Auge erkennt – beispielsweise in der Darstellung der Blumenrabatten am Jelagin-Palais – neben Hyazinthen blühende Levkojen. Ungleichzeitig blüht hier im Juni nebeneinander, teilweise natürlich, teilweise vorgezogen.⁴ (Abb. 1)

Einer der wenigen Vorteile Petersburgs stellten die reichen Wälder mit ihrem Bestand aus Birken und Nadelhölzern dar, die nicht nur das vornehmliche Bau-, sondern auch Brennmaterial lieferten und im Unterschied zu Westeuropa massenhaft und preiswert zur Verfügung standen. Wärme war also kein Luxus. Der Reiseschriftsteller Johann Georg Kohl (1808–1878) folgerte 1841, dass »von allen Zweigen der Gartenkunst sich keiner hier so hoch erhob als die Treibhauscultur, und daß man in diesem Fache hier mehr leistet als in irgend einer anderen Hauptstadt der Welt«.⁵

4 Für das Überlappen der Jahres- und Wachstumszeiten finden sich zahlreiche Beispiele in der Literatur, z. B. gleichzeitiges Blühen von Tulpen und Rosen. Vgl. Alexandr Puschkin: Poslanie k Judinu. I. In: Ders.: Polnoe sobranie sotschinenij v 10 tomach. Bd. 1: Stichotvorenija. Leningrad 1977, S. 150.

5 Johann Georg Kohl: Petersburg in Bildern und Skizzen. Zweiter Theil. Dresden, Leipzig 1841, S. 242.

Erfindung des Wintergartens unter Katharina II.

Kaiserin Katharina II. hat sich nicht nur ihren Zeitgenossen wie Voltaire, Melchior Grimm oder dem preußischen Prinzen Heinrich als ausgesprochene Gartenliebhaberin präsentiert, sondern wurde auch von der Forschung in dieser Rolle bestätigt.⁶ Sie setzte sich mit William Chambers und Otto von Münchhausen, dem Botaniker und Gründervater des deutschen Landschaftsgartens, auseinander und übersetzte Thomas Whatelys *Observations on Modern Gardening* (1770) ins Russische. Der Landschaftsgarten bei der kaiserlichen Sommerresidenz Zarskoje Selo kann als ihr Werk betrachtet werden, wobei ihr Architekten wie Georg (Jurij) Velten (1730–1801), Wassilij Neelow (1722–1782), Giacomo Quarenghi (1744–1817), Charles Cameron (ca. 1743–1812) und der deutsche Hofgärtner Johann Busch (ca. 1725–1795) zur Seite standen. Darüber hinaus regte sie die Erforschung der heimischen Flora an (zum Beispiel Peter Simon Pallas' *Flora Rossica*, 1764) und förderte den Import nicht-heimischer Pflanzen.

Dass Busch Deutsch sprach und in London eine bedeutende Baumschule und Gärtnerei betrieb, waren die ausschlaggebenden Kriterien für seine Ernennung als russischer Hofgärtner im Jahr 1771. Die Kaiserin besprach nämlich ihre Gestaltungsideen direkt mit ihrem Gärtner und pflegte darüber hinaus ein persönliches Verhältnis zu ihm. So diente Busch dem inkognito reisenden Kaiser Joseph II., für den das obere Bad in Zarskoe Selo in ein Gasthaus umgebaut wurde, als Wirt. Daneben werden in mehreren Reisetagebüchern Einladungen zum Speisen bei ihm erwähnt, an denen auch Botschafter oder der Fürst Grigorij Potemkin teilnahmen.⁷ Bei Busch lernten die meisten Reisenden auch die besondere Kunst der Frühreibung kennen oder spazierten in seiner Orangerie, über die Elizabeth Dimsdale, die Ehefrau des schottischen Pockenarztes Thomas Dimsdale, im Herbst 1782 berichtete:

6 Vgl. Anna Ananieva: Russisch Grün. Eine Kulturpoetik des Gartens im Russland des langen 18. Jahrhunderts. Bielefeld 2010, S. 181–268; Marcus Köhler: Frühe Landschaftsgärten in Russland und Deutschland: Johann Busch als Mentor eines neuen Stils. Berlin 2003, S. 126–154. An dieser Stelle sei Anna Ananieva für viele wertvolle Hinweise gedankt.

7 Elizabeth Dimsdale berichtet über James Harris, Francisco José de Horta Machado und Pawel Skawronowskij (dort als: Pavel Martynovich Skavronovski). [Elizabeth Dimsdale:] *An English Lady at the Court of Catherine the Great. The journal of Baroness Elizabeth Dimsdale*, 1781. Hg. v. Anthony G. Cross. Cambridge 1989, S. 71.

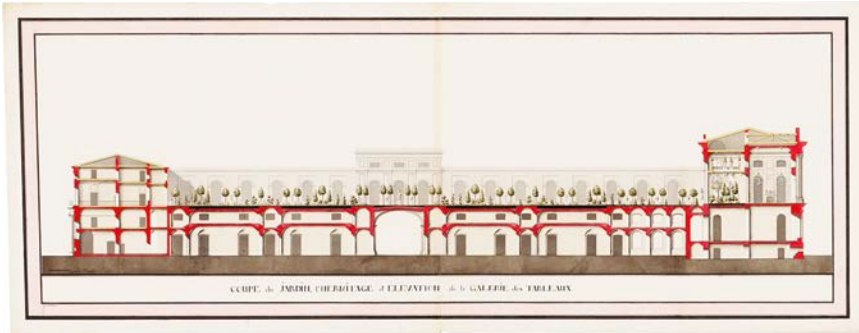


Abb. 2: Georg (Juri) Velten: Dachgarten und Orangerie der Alten Eremitage in St. Petersburg

The Greenhouse was the largest I ever saw, containing several hundred Orange, Lemon & Citron Trees. I measured one of the Orange Trees round the body, and it was four feet four inches in Circumference. Mr Bush [sic] told me he would give me fifty Trees, and I should chuse [sic] them if I could get them to England. One way to his house was through the Green House, as it joins it, therefore I always used to go that way being very pleasant walking between the Orange Trees.⁸

Da die russischen Zitrusbäume witterungsbedingt nur sehr kurze Zeit im Garten aufgestellt werden konnten, standen sie die meiste Zeit in der Orangerie, die man, im Unterschied zu westeuropäischen Überwinterungshäusern, deshalb wohl auch als Ort zum Lustwandeln nutzte.

Eine besondere Orangerie unterhielt Katharina II. in der Petersburger Alten Eremitage. (Abb. 2) Sie lag am Ende ihres Dachgartens, der sich zwar auf ältere russische Vorbilder aus der Mitte des 18. Jahrhunderts zurückführen lässt, allerdings architektonische Besonderheiten aufwies:⁹ Er war nicht nur windgeschützt, sondern konnte auch von unten beheizt werden, sodass dort mittels eines besonderen, künstlich erzeugten Mikroklimas der Frühling vorweggenommen werden konnte. Den Übergang

⁸ Ebd., S. 70.

⁹ Es gab schon Vorgängeranlagen: im Moskauer Kreml (um 1750) und auch am Sommerpalast Elisabeths I. in Petersburg. Vgl. M.E. Dubrowskaja: *Visjatschie sady Ekateriny II.* In: *Gosudarstvennyj Muzej-Zapovednik »Carskoe Selo«* (Hg.): *Plantomanija. Rossijskij variant. Material'XII carskosel'skoj nautschoj konferencii*, 27.–29. November 2006. St. Petersburg 2006, S. 86–107.

vom kaiserlichen Appartement in den Garten bildete dabei ein Orangerievorbau mit großen Fenstern und einem formalen Rasenbeet, den man als Wintergarten bezeichnen kann – ein Bautypus, der in Westeuropa zu dieser Zeit noch unbekannt war.¹⁰

Die in Berlin verwahrten Zeichnungen des Hofbaumeisters Georg Velten von 1787 verdeutlichen den Aufbau des »Gartens in der Höhe«, wie ihn der Reisende Johann Bellermann (1754–1842) beschreibt:

Nun öffnete sich aber auf einmal die Thür, und wir traten in einen geräumigen Garten, der mit dem Fußboden des hohen Stockwerks eine Ebene machte. Hohe Birken- und Orangenbäume wechselten mit niedrigem Strauch und Blumen ab. Fichten- und Tannenhecken begränzten neben Granaten und Lorbern die grünen Rasenbeete. Statt in einen eingeschlossenen Hof zu sehen, in welchen, wegen der Höhe des Gebäudes, wenig Sonne auf den Fußboden fallen dürfte, befanden wir uns bei einer freien, dem Dache nahen grünen Laube. Der Hof dieses Gebäudes hat nämlich sehr hohe Gewölbe, welche mit Garten-Erde überschüttet, und dann mit Graß, Blumen, Stauden und Bäumen besetzt sind. Um dies Grün früher oder länger zu erhalten, werden in den Gewölbern große Oefen geheizt, so daß die Wärme durchschlägt. Ein kleiner Theil des Gartens, wird im Winter mit Glaswänden geschützt, so daß hier ein beständiger Sommer herrscht.¹¹

Noch bemerkenswerter ist die Tatsache, dass zwischen 1783 und 1789 durch den Hofarchitekten Iwan Starow (1745–1808) auf der Gartenseite des Petersburger Stadtpalais des Fürsten Potemkin, dem sogenannten Taurischen Palais, ein großer Festsaal mit angrenzendem, ausgedehntem Wintergarten errichtete wurde. Das Fest, das dort im April 1791 in Gegenwart der Kaiserin gegeben wurde, war so bedeutend, dass es auch in späteren Reisebeschreibungen immer wieder Erwähnung fand. Hierbei sorgte nicht nur die innovative Abfolge der architektonisch vorgelagerten Raumfolge von Vestibül, Saal und Wintergarten für eine Überraschung, sondern auch die Ausstattung des Wintergartens selbst. In seinem *Ge-*

10 Vgl. Heinrich von Storch: Gemählde (Anm. 3), S. 44: »In einem der Höfe ist ein Lustgarten angebracht, dessen gewölbter Boden im Winter geheizt wird. Ein kleines mit Drath [sic] überzogenes Gesträuch dieses Gartens ist der Sammelplatz schöner und seltner Vögel«, die die Kaiserin zuweilen selbst füttere.

11 Johann Bellermann: Bemerkungen über Rußland in Rücksicht auf Wissenschaft, Kunst, Religion und andere merkwürdige Verhältnisse. Erster Theil. Erfurt 1788, S. 235 f.

mählde von St. Petersburg schreibt Heinrich von Storch 1794: »Von diesem Vestibüle geht man mitten durch eine doppelte Säulenreihe hindurch in den Hauptsaal.«¹² Dort gibt es einen Säulengang sowie Logen und künstliche Beleuchtung. »Der Seite der Vestibüle gegenüber liegt der Wintergarten, ein ungeheures, zu einem Garten eingerichtetes Gebäude« mit Ofenheizung und einer im Boden eingelassenen Wasserkanalheizung. »Die Gänge dieses Gartens winden sich zwischen blühenden und fruchttragenden Hecken in Krümmungen über kleine Hügel hin und geben bey jedem Schritt Gelegenheit zu einer neuen Überraschung. Bald trifft das Auge, von dem üppigen Gemisch der Pflanzenwelt ermüdet, auf die erlesensten Producte der Kunst; hier ladet ein griechischer Kopf zur Bewunderung ein, dort fesselt eine bunte Sammlung seltener Fische in krystallinen Becken unsere Aufmerksamkeit [...].«¹³ Zudem werden noch eine Spiegelgrotte, ein verspiegelter Obelisk und ein Marmorbildnis Katharinas II. erwähnt.

Neben der architektonischen Anordnung und der Größe von mehr als 3600 Quadratmetern erstaunten die Zeitgenossinnen und Zeitgenossen zwei weitere Umstände: Im Gegensatz zu einer mit heißer Luft betriebenen Kanalheizung, die in Deutschland üblich gewesen wäre, benutzte man heißes Wasser. Diese Technik wurde zwar schon durch den Schweden Martin Triewald (1691–1747) beschrieben, war aber in jener Zeit vollkommen innovativ.¹⁴ Möglicherweise gab es auch noch eine weitere, bislang unbekannte russische Innovation: Der Naturforscher und Botaniker Johann Gottlieb Georgi beschrieb den Wintergarten 1790 als »von englischer Anlage«, also landschaftlich gestaltet – eine Form, die in der westeuropäischen Gartenkunst mit den Schaugewächshäusern erst im

12 Heinrich von Storch: Gemählde (Anm. 3), S. 61.

13 Ebd., S. 62 f. Zum Fest selbst vgl. ebd., Zweiter Theil, S. 348–353. Vgl. auch Georg Adolf Wilhelm von Helbig: Potemkin. Der Taurier (Besluß.) III. In: Minerva. Ein Journal historischen und politischen Inhalts 36 (1800), H. 4, S. 509–548.

14 Vgl. Chris Jackson (Heaton History Group): Steam, Swede and Pineapples, URL: <https://heatonhistorygroup.org/2020/03/31/steam-swede-and-pineapples/> (21. August 2024); Rainer Herzog: Carl August Sckell (1793–1840) und die ersten Warmwasserheizungen in deutschen Pflanzenhäusern. In: Orangeriekultur in Bremen, Hamburg und Norddeutschland. Transport und Klimatisierung der Pflanzen. Hg. v. Arbeitskreis Orangerien in Deutschland e. V. Berlin 2018, S. 140–172, hier S. 148 f. Zum Thema Kanalheizung siehe auch den Beitrag von Andreas Pahl im vorliegenden Band.

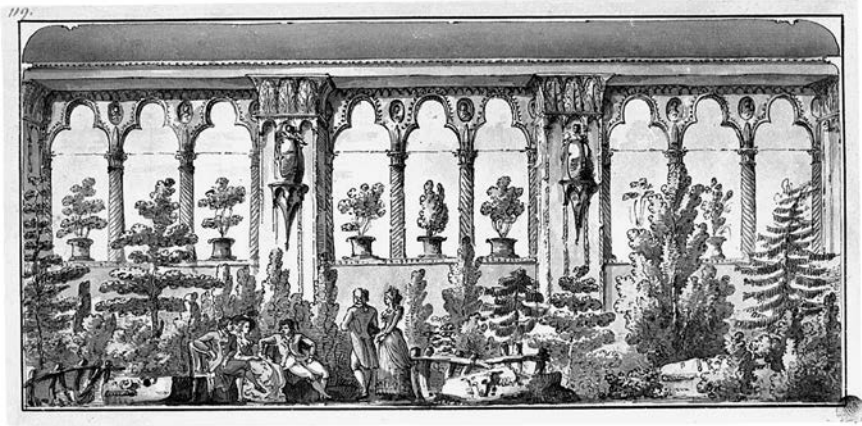


Abb. 3: Giacomo Quarenghi: Unterhaltung in einem Wintergarten

19. Jahrhundert Einzug halten sollte.¹⁵ Ein Landschaftsgarten unter Glas scheint im Russland des 18. Jahrhunderts aber nicht einmalig gewesen zu sein: Der geschickte Hofarchitekt Giacomo Quarenghi stellte auf einer Zeichnung eine höfische Unterhaltung in einem Wintergarten mit Fensteröffnungen im Stil der norditalienischen Gotik, klassizistischen Pfeilern und einer rustizierenden, naturähnlichen Landschaft dar. Ob die Zeichnung für ein konkretes Bauvorhaben gedacht war, ist allerdings nicht bekannt.¹⁶ (Abb. 3)

Wie verbreitet Wintergärten zu jener Zeit in Russland tatsächlich waren, ist unklar.¹⁷ Ein anderer Wintergarten Potemkins, der aber schon

15 Vgl. Johann Gottlieb Georgi: Versuch einer Beschreibung der Rußisch-Kayserlichen Residenzstadt St. Petersburg und der Merkwürdigkeiten der Gegend. St. Petersburg 1790, S. 94.

16 Vgl. Disegni di Giacomo Quarenghi. Vedute e capricci. Catalogo della Mostra Gallerie dell'Accademia di Venezia. Hg. v. Piervaleriano Angelini, Miliza Korschunova, Giovanna Nepi Scirè. Milano 1996, S. 98, Nr. 125.

17 Die Kunsthistorikerin Sofia Sergeevna Veselova hat 2011 an der Moskauer Lomonossow-Universität eine Dissertation zum Thema *Wintergärten in russischen Palästen, Häusern und Herrenhäusern des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts* (Зимние сады в российских дворцах, домах и особняках XVIII – начала XX вв. диссертация искусствovedения) eingereicht, die vermutlich in die 2012 in Moskau erschienene Publikation *Die Kunst, Innenräume zu gestalten und*

vor 1794 abgebrochen wurde, befand sich am Petersburger Anitschkow-Palais.¹⁸ Dieser wirkte möglicherweise stilbildend. So wurde bereits 1777/78 vom englischen Gärtner William Gould für den kaiserlichen Sekretär und Gelehrten Iwan Jelagin ein Garten auf der nach ihm benannten Petersburger Insel angelegt; wenig später wurden die Villa und ihre Nebengebäude errichtet. Georgi schrieb darüber 1790: Jelagin »hat jetzt auch in einem hohen hoeltzernen Gebäude mit vielen Fenstern, einen 30 Faden langen und 8 Faden breiten Wintergarten [etwa 55 × 14 Meter], dem fürstlich Potemkinschen im Pantheon [...] ganz ähnlich. An beyden Enden des Wintergartens sind Zimmer für Wirth und Gäste«. ¹⁹ 1817 wurde die Anlage vom Kaiserhaus gekauft.

Auch der Russlandreisende Fürst Charles-Joseph de Ligne (1735–1814) erwähnt die Bauform von Wintergärten, die er 1781 auch als »treillage en glace« beschreibt und als für Petersburg typisch ansieht.²⁰ Mehr noch: In einem Album mit aquarellierten Federzeichnungen, das die rustikalen Parkgebäude zeigt, die für den Besuch des russischen Thronfolgerpaares Paul und Maria Fjodorowna im Juni 1782 im französischen Chantilly errichtet worden waren, fällt der Speisesaal auf, der neben einer großen Durchfensterung im Grundriss geschwungene Wege, Rasen und ein paar Büsche aufweist. Der Querschnitt offeriert gar eine

Wintergärten zu schaffen. Von der alten Rus bis zur Moderne (София Веселова: Искусство озеленения интерьеров и создания зимних садов. От Древней Руси до эпохи модерна) mündete. Vgl. URL: <https://www.labyrinth.ru/books/305028> (21. August 2024). Exemplare dieser Publikation konnten nicht gefunden werden. Abrufbar ist eine Kurzzusammenfassung der Dissertation (Aftoreferat), die aufgrund fehlender archivalischer Methodik keine vertiefenden Erkenntnisse zulässt. Vgl. URL: <http://www.dslib.net/muzee-vedenie/zimnie-sady-v-rossijskih-dvorcah-domah-i-osobnjakah-xviii-nachala-xx-vv.html> (21. August 2024). Für diese Hinweise möchte ich mich bei Anna Ananieva herzlich bedanken.

18 Vgl. Andrej Rejman: Die Gärten des Anitschkow Palastes: Von der kaiserlichen Residenz Elizaveta Petrovnas bis zum Palast der Pioniere. In: Die Gartenkunst 25 (2013), H. 1: (Themenheft: Gartenkultur in Russland. hg. v. Anna Ananieva, Gert Gröning und Aleksandra Veselova), S. 123–136, Abb. 4 u. 5.

19 Johann Gottlieb Georgi: Versuch einer Beschreibung (Anm. 15), S. 124.

20 Charles de Ligne: Coup d’œil de Belœil. Belœil 1781, S. 101: »Il y a des jardins d’hiver en Russie, qui pourraient être bien mieux traités. [...] Des treillages en glaces & en berceaux leur donneraient un air de vérité qui, de tous les airs est le plus précieux.« Vgl. auch Heinrich von Storch: Gemälde (Anm. 3), S. 99, der ebenfalls auf der Jelagin-Insel einen Wintergarten entdeckt.

waldartige Dekoration, die jedoch teilweise illusionistisch war.²¹ Weniger ein Wintergarten als ein Zierbau der Art »Schlechtwetter-Folly«, wirft der Pavillon die Frage auf, inwieweit er auf russische Vorbilder eines gartenähnlich ausgestalteten Innenraums Bezug nahm, um dem zukünftigen russischen Kaiserpaar eine besondere Ehre zu erweisen.

Eine Übernahme der russischen Wintergartenidee ist für Schönbrunn anzunehmen. Am 6. Februar 1785 gab Kaiser Joseph II. ein kleines Fest in der Orangerie: »Die Tafel befand sich unter den Orangeriebäumen und war überdieß mit ausländischen und einheimischen Gartengewächsen und Blumen jeder Art besetzt. Des Kaisers Maj. ruheten mit gedachten Herrschaften an derselben das Mittagsmal [sic] einzunehmen.«²² In der Erinnerung der Teilnehmer dufteten die »Blumen aller Jahreszeiten [...] hier im strengsten Winter auf einer prächtigen Tafel, ringsum standen Pomeranzen- und Zitronenbäume in schönster Beleuchtung, und nach der Tafel war Schauspiel und Ball in diesem blühenden Wintersaale.«²³ Im darauffolgenden Winter fand am 7. Februar 1786 ein weiteres Fest in der Orangerie statt.²⁴ (Abb. 4)

Der Reiseschriftsteller Kohl fasst 1841 die Petersburger Situation zusammen: »Die Noth, die das Genie zur Anstrengung zwingt, ist überall Erzeugerin großartiger Ideen [...] so schufen denn auch die Petersburger, von ihrer rauhen und wenig üppigen Natur immer in den Zimmern eingesperrt, sich in ihren Häusern selbst den Comfort, der ihnen draußen versagt war, und kamen auf die Erfindung der ›Wintergärten‹.« Die ersten

21 Vgl. Jean-Pierre Babelon (Hg.): *Album du Comte du Nord. Recueil des plans des châteaux, parcs et jardins de Chantilly levé en 1784*. Saint-Rémy-en-l'Eau 2000. Vgl. Iris Lauterbach: *Der Garten von Chantilly im Jahre 1784*. Das Album du Comte du Nord im Musée Condé. In: *Die Gartenkunst* 2 (1990), H. 2, S. 217–237.

22 *Inländische Nachrichten*. Wien. In: *Wiener Zeitung* 12 (9. Februar 1785), S. 305, URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17850209&seite=1&zoom=33> (21. August 2024). Ich danke Claudia Gröschel für den freundlichen Hinweis.

23 Zit. nach URL: <https://www.palaceconcertsvienna.com/de/spielort/orangerie-schoenbrunn> (21. August 2024).

24 Vgl. *Inländische Nachrichten*. Wien. In: *Wiener Zeitung* 11 (8. Februar 1786), S. 281 f., URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17860208&seite=1&zoom=33> (28. Juli 2025). Vgl. auch Johann Hieronymus Löschenkohl: *Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn d. 7ten Febr. 1786*. Universitätsbibliothek der Universität Wien, Sign. IV-1566390, URL: <https://phaidra.univie.ac.at/o:361> (21. August 2024).



*Abb. 4: Johannes Hieronymus Löschenkohl:
 Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn d. 7ten Febr. 1786*

seien die in der Eremitage und beim Fürsten Potemkin gewesen, »und ähnliche haben die vornehmen Russen in ihren Häusern nachgeahmt. Wenn die Kinder dann bei 20 Grad Kälte nicht in's Freie gehen dürfen, so spielen sie auf den freien Rasenplätzen des Stubengartens, und die Balldamen, die, in Pelze gehüllt, herangefahren kommen, tanzen inmitten der nordischen Sommernächte im Schatten zauberischer Haine.«²⁵

Blumengärten im Innenraum unter Maria Fjodorowna

Als Katharina II. 1796 starb, begann sich der Gartengeschmack auf dem Kontinent zu wandeln. Da die immens modernen Gärten Lancelot Browns (1716–1783) außerhalb Großbritanniens nicht Fuß fassen konnten, blieb zwar der bildreiche »sentimentale Landschaftsgarten« Referenzpunkt, doch wurden Kritiken laut. Suchte beispielsweise Wilhelm Gottlieb Becker in Deutschland gestalterische Lösungen im Sinne von landschaftlicher Entgrenzung, so empfahl Humphrey Repton hingegen eine neue Wohnlichkeit, indem er Haus- und Gartengestaltung stärker aufeinander bezog und den Blick auf eine eher intime pflanzliche Ausgestaltung lenkte.

Just an diesem Punkt – zwischen einem kontinentalen Gartendiskurs und einer modernen, internationalen Orientierung – setzen Anna Ananievas Studien ein, den tiefgründigen und »poetologischen« Garten Maria

²⁵ Johann Georg Kohl: Petersburg (Anm. 5), S. 260 f.

Fjodorownas nicht nur zu beschreiben, sondern ihn auch als ein politisches, persönliches und künstlerisches Modell festzuhalten.²⁶ Durch ihre Forschungen wird deutlich, dass die Kaiserin das im Verlauf des 18. Jahrhunderts in Russland komplett korrumpierte und traditionelle Modell einer genealogisch legitimierte Herrscherfamilie anhand eines vor allem in Westeuropa geführten Diskurses von Vernunft und Sentimentalität vollkommen neu und erfolgreich zu beleben verstand.²⁷

Die Vermutung, dass die Kaiserin dabei nicht nur gestalterische, sondern auch naturgeschichtliche Ideen einband, konnte Ekaterina Heath 2017 bestärken.²⁸ Sie zeigte dabei, welche Rolle der Pflanzentausch als diplomatischer Gestus einnahm. Heldur Sander wiederum ist es 2018 gelungen, anhand des kaiserlichen Hofgärtners und Botanikers Johann Peter Bueck (1769–1852) die von Heath beschriebene nationalistische Engführung wieder zu erweitern, indem er neue Primärquellen auswertete und damit auch die genauen botanischen Kenntnisse und Praktiken der Kaiserin beschrieb.²⁹

Mit Hilfe ihrer Gärtner Karl Küchelbecker, Philipp Wiesler, Johann Anton Weinmann und Peter Bueck, aber auch durch Literaten stilisierte sich die Kaiserin (im Unterschied zur Minerva-Ikonografie ihrer Schwie-

26 Anna Ananieva: Erinnerung und Imagination. Der Landschaftspark von Pawlowsk im europäischen Gartendiskurs zwischen 1777 und 1828. In: Krieg und Frieden. Eine deutsche Zarin in Schloß Pawlowsk. Ausstellung im Haus der Kunst München, 9.11.2001–10.2.2002. Red.: Hubertus Gaßner. Hamburg 2001, S. 226–280. Vgl. auch Anm. 7.

27 Als Beispiel hierfür vgl. Anna Ananieva: Garten, Andenken und Erinnerungskultur zwischen Pawlowsk und Weimar. In: Joachim Berger, Joachim von Puttkamer (Hg.): Von Petersburg nach Weimar. Kulturelle Transfers von 1800 bis 1860. Frankfurt a.M. 2006, S. 261–285; dies.: Russisch Grün (Anm. 6), S. 323–375 (Kap. »Park und Poesie«).

28 Vgl. Ekaterina Heath: Sowing the Seeds for Strong Relations: Seeds and Plants as Diplomatic Gifts for the Russian Empress Maria Fedorovna. In: Electronic Melbourne Art Journal (Dezember 2017), S. 1–28, URL: <http://doi.org/10.38030/emaj.2017.special.1> (21. August 2024).

29 Vgl. Heldur Sander: From Germany through Livonia to St. Petersburg: Gardener Johann Peter Bueck's life and horticultural work. In: Hoppea. Denkschriften der Regensburgischen Botanischen Gesellschaft 78 (2017), S. 45–80, URL: https://www.researchgate.net/publication/323883908_From_Germany_through_Livonia_to_St_Petersburg_Gardener_Johann_Peter_Bueck's_life_and_horticultural_work (21. August 2024).

germutter) als Flora, wobei Storch diese Rolle bereits als »Blumenkönigin« ausdeutete und vergegenwärtigte.³⁰

Vor diesem Hintergrund entstanden – vermutlich zum ersten Mal in Russland – in Pawlowsk nennenswerte und eigenständige Blumengärten, die Storch 1802 emphatisch beschreibt:

Lassen Sie uns jetzt durch den Portikus in dies Heiligthum der Blumengöttinn treten. Es ist der eigene Garten der Kaiserinn, die gewöhnlich das untere Geschoß des Pallastes bewohnt, um diesem reizenden Aufenthalte näher zu sein. Alles athmet hier die nahe Gegenwart der Schutzgöttinn dieses Ortes. Sehen Sie diese [...] Blumenfelder, deren Dunstkreis die Sinne berauscht – können Sie in dieser zauberischen Mischung des Erhabenen und Lieblichen den Charakter einer Schöpfung Mariens verkennen? [...] Man hat natürlich vorzugsweise solche Pflanzen gewählt, die unsern unfreundlichen Winter vertragen; aber wenn die Sibirische Zeder Sie an den sechzigsten Grad der Breite erinnert, so beweist Ihnen auch der Maulbeer- und Kastanienbaum, daß Pflege und Sorgfalt die Erzeugnisse glücklicherer Klimate bey uns einheimisch machen können.³¹

Die Gewächshäuser in Pawlowsk spielten im Gesamtkonzept eine große Rolle, da sie von den Reisenden eher als überdachte Ziergärten und nicht – wie ansonsten in Westeuropa – als Nutzbauten wahrgenommen wurden. Zusammen mit den sie umgebenden, geschützt liegenden und blumenreichen Gartenanlagen bildeten sie stimmige Separat- oder Privatgärten.³² Dass die Glashäuser weitaus mehr waren als nur reine Nutzbauten, wird nicht selten auch durch ihre exponierte Lage belegt, beispielsweise auf dem Landsitz Archangelskoje des Fürsten Nikolaj Jusupow: Als parallele Flügelbauten des Schlosses (um 1810) platzierte man sie symmetrisch im Schlosspark. Die Mode der großen Palmenhäuser und »conservatories« ließ noch auf sich warten.³³

30 Heinrich von Storch: Gemählde (Anm. 3), S. 99: »Schöpfungen der Blumenkönigin [sic]«.

31 Heinrich Friedrich von Storch: Briefe über den Garten zu Pawlowsk geschrieben im Jahr 1802. In: Krieg und Frieden (Anm. 26), S. 281–306, Zweyter Brief, S. 283–287, hier S. 285 f.

32 Die Eigenbezeichnung eines »giardino segreto« taucht – anders als in anderen europäischen Sprachen – nur in Russland im 18. und 19. Jahrhundert auf.

33 Vgl. Priscilla Roosevelt: Life on a Russian Country Estate. A social and cultural history. Yale 1995, S. 248: Platte mit der Ansicht von Archangelskoje

Anhand der heute noch vorhandenen Blumenmöbel in Pawlowsk ist zudem die Frage berechtigt, ob dieses Element möglicherweise auch seinen Siegeszug ausgehend von Russland antrat. Die Übertragung von Gartenmöbeln in den Innenraum (Stellagen und Körbe) sowie die Weiterentwicklung von Pflanzgefäßen und Vasen ist in England zwar schon in den 1780/90er Jahren bekannt, scheint aber vor dem Hintergrund der Petersburger Möbel eher eine Randerscheinung zu sein.³⁴ Im *Journal des Luxus und der Moden* taucht erst 1809 die Abbildung eines Pariser Blumentisches mit Voliere für die »Mitte eines Damenzimmers« auf.³⁵

Blumenkonsum unter Nikolaus I.

Als 1837 nach einem Brand im Winterpalais dort durch den Architekten Wassilij Stasow (1769–1848) ein neuer Wintergarten errichtet wurde, hatten sich die älteren Gewächshausanlagen des Taurischen Palais, die kurz nach 1800 renoviert und erweitert worden waren, quasi überholt. Der englische Gartenschriftsteller John Claudius Loudon (1783–1843) fand sie in den 1820er Jahren nicht mehr sehr überzeugend und konnte dem alten Wintergarten nur noch im abendlichen Lichterschein etwas abgewinnen.³⁶

Anhand zahlreicher prächtiger Innenraumaquarelle, die im Unterschied zu Westeuropa so beliebt in Russland waren, dass sie zum Beispiel

aus der Jussupowschen Porzellanmanufaktur, 1820er Jahre, Staatliches Keramik-Museum, Kuskowo, Moskau.

34 Vgl. Mary Rose Blacker: *Flora Domestica. A History of British Flower Arranging 1500–1930*. London 2000, S. 92–96.

35 Johann Christian Ruhl: VII. Ameublement. Pariser Blumentisch mit Volière. In: *Journal des Luxus und der Moden* 24 (1809), S. 196 f., hier S. 196 u. S. 199, Tafel 8, URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00086307 (21. August 2024).

36 Vgl. John Claudius Loudon: *An Encyclopædia of Gardening [...]*. London 1827, S. 57 f., Nr. 259, The gardens of Potemkin: »Their grand feature, in Potemkin's time, was the [...] winter garden [...], nearly 300 feet long. It is lighted by immense windows, between columns, has an opaque ceiling, and is at present heated by common German stoves. It is too gloomy for the growth of plants, but those grown in the glass sheds of the kitchen-garden are carried there, sunk in the ground, and gravel-walks, turf, and every article added, to render an illusion to a romantic scene in the open air as complete as possible. The effect was, after all, it is said, never satisfactory but when illuminated.«

Diese Abbildung ist nicht Teil der Open-Access-Veröffentlichung.

Abb. 5: Wassilij Sadownikow: Der Wintergarten im Jussupow-Palast an der Moijka in St. Petersburg, 1852

zum festen Lehrplan der Malerschule Alexej Wenezianows (1780–1847) gehörten, lässt sich feststellen, dass der Raumtypus des Wintergartens im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einem festen Bestandteil des russischen Palais- und Villenbaus wurde.³⁷ Die verbesserten Techniken in der Baukonstruktion (Glas, Eisen), eisgängige Schnelldampfer und die Beschaffung neuer Energien (Kohle) lieferten nicht nur im Westen, sondern auch in Petersburg der Gärtnerei im Innenraum einen Vorschub.³⁸ Ehemals bestehende Unterschiede zwischen West und Ost begannen zu verschwinden. (Abb. 5)

37 Erkennbar z.B. auf dem Gemälde von Michail Antonow *Der Wintergarten des Winterpalastes in St. Petersburg* (1840). Vgl. Hans Ottomeyer, Marianne Heinz, Birgit Biedermann (Hg.): *Russische Malerei der Biedermeierzeit. Meisterwerke aus der Tretjakow-Galerie Moskau im Dialog mit Gemälden der Neuen Galerie Kassel*. Eurasburg 1999, S. 120 f.

38 Vgl. Sergej G. Fedorov, Bernhard Heres, Werner Lorenz: *Eiserne Eremitage – Bauen mit Eisen im Russland der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. 2 Bde. Berlin 2022.

Die vom Hofarzt Martin Wilhelm von Mandt (1799–1858) geäußerte Hoffnung, dass – getragen etwa vom Interesse Kaiserin Alexandra Fjodorownas, die »Blumen nach der Natur mit ziemlicher Fertigkeit« zeichnete,³⁹ – private Pflanzensammlungen mit gelehrtem Anspruch in Petersburg entstehen würden, blieb im Verlauf des 19. Jahrhunderts jedoch weitgehend unerfüllt. Allein der Botanische Garten unter seinem tatkräftigen Leiter Eduard August von Regel (1815–1892) erreichte hier internationale Berühmtheit.⁴⁰ Die Mehrzahl der Gewächshäuser und Wintergärten diente dekorativen Zwecken, wie der Gewährsmann Kohl schreibt: Man legte einen Schwerpunkt auf »solche Gewächse [...], die dem Gesellschaftszimmer und der Tafel zum Schmucke dienen können.«⁴¹ Und weiter: »Die russischen Großen verconsumieren ungeheure Blumenquantitäten bei ihren Banketten« und schmücken damit Zimmer, Ballsäle und Tafeln aus.⁴² Als Kohl die Rosengewächshäuser im Taurischen Palais besuchte, habe er keine einzige Blüte mehr gefunden, denn alle seien für die Ausschmückung der Zimmer der Kaiserin abgeschnitten worden. (Abb. 6)

Die erfolgreiche Familienpolitik der Kaiserin Maria Fjodorowna führte in Gesamteuropa nicht nur zu neuen dynastischen Verbindungen, sondern bestärkte auch den Kulturtransfer zwischen Russland und dem Westen. Dies mag auch der Grund gewesen sein, warum es dort zu einer Reihe von Bauten kam, die einen mehr oder minder direkten Bezug zu den russischen Gewächshäusern aufweisen: In dem für den preußischen Prinzen Albrecht von Karl Friedrich Schinkel ausgebauten Palais in der Berliner Wilhelmstraße eröffnet sich im großzügigen Wintergarten eine Vedute auf die Kuppeln einer russischen Kirche. Seine Schwägerin Auguste schrieb darüber 1834 an ihre Mutter Maria Pawlowna, verheiratete Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach: »Die Gesellschaft im Familienkreis fand in dem schönen Garten und in Albrechts charmanten

39 Martin Mandt: Ein deutscher Arzt am Hofe Kaiser Nikolaus' I. von Rußland. Lebenserinnerungen von Professor Martin Mandt. Hg. v. Veronika Lühe. München, Leipzig 1917, S. 213.

40 Über den Austausch zwischen Botanischem Garten und den kaiserlichen Gärten Mitte des 19. Jahrhunderts vgl. Gosudarstvennyj Muzej-Zapovednik »Carskoe Selo« (Hg.): Plantomanija (Anm. 9).

41 Johann Georg Kohl: Petersburg (Anm. 3), S. 255.

42 Ebd., S. 257.



Abb. 6: Wassilij Sadownikow: *Russischer Wintergarten*, 1835–38

Gewächshaus statt, wo wir tyroler Sänger hörten.«⁴³ Fast gleichzeitig entstand auf der Berliner Pfaueninsel, die damals ein regelmäßiger Treffpunkt der königlichen Familie war, eine Reihe von russischen Erinnerungsbauten: die Russische Rutschbahn und Nikolskoe (1819), die Kirche Peter und Paul (1833) und vor allem das bemerkenswerte Palmenhaus (1828–1831), das in seiner oszillierenden Gestalt und orientalisierenden Ausstattung äußerst ungewonlich ist.⁴⁴ Herzog Gustav von

43 Zit. nach. Karl Friedrich Schinkel: *Lebenswerk*. Begründet v. Paul Ortwin Rave. Hg. v. der Akademie des Bauwesens. Berlin 1939–2011. Bd.8: Johannes Sievers: Bauten für die Prinzen August, Friedrich und Albrecht von Preussen. Ein Beitrag zur Geschichte der Wilhelmstraße in Berlin. Hg. v. Paul Ortwin Rave. Berlin, München 1954, S. 171.

44 Vgl. Karl Friedrich Schinkel: *Lebenswerk* (Anm. 43). Bd. 21: Eva Börsch-Supan: Arbeiten für König Friedrich Wilhelm III. von Preußen und Kronprinz

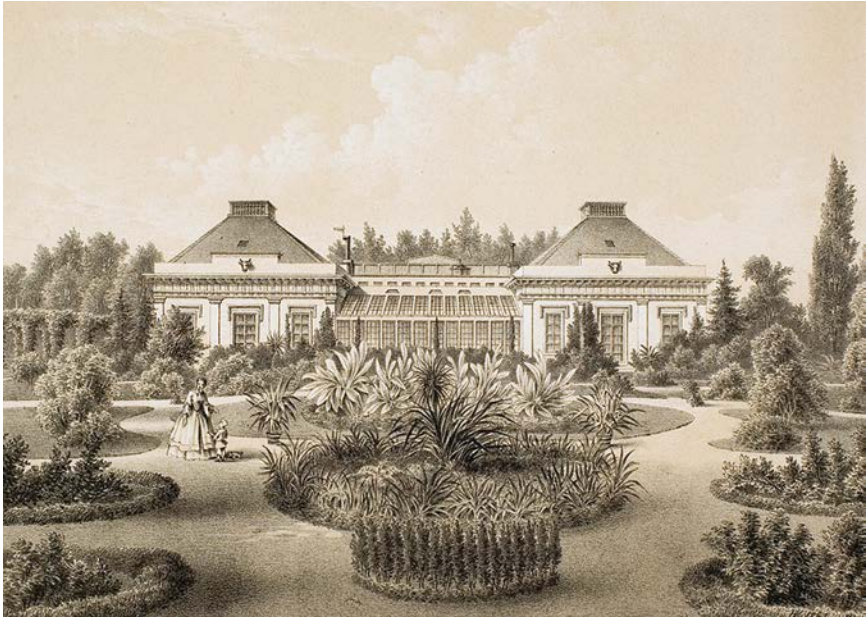


Abb. 7: H. Krabbes: *Villa Gustavo (Gustava) in Ludwigslust, 1861*

Mecklenburg-Schwerin (1781–1851) muss als Schwager von Helena Pawlowna (1784–1803) ebenfalls über Kenntnisse der Petersburger Gartenkultur verfügt haben, ohne die seine zwischen 1830 und 1832 entstandene Villa Gustava in Ludwigslust mit einem zwischen zwei Eckpavillons gelagerten, mittigen Gewächshaus kaum denkbar ist.⁴⁵ (Abb. 7)

Friedrich Wilhelm (IV.) Berlin, München 2011, S. 274–283; Anna Ananieva: »Öffentliche Denkmäler der Nation«. Zur Erfindung des »Russischen« in der Potsdamer Stadt- und Gartenlandschaft. In: Dies., Alexander Bauer, Daniel Leis u. a. (Hg.): Räume der Macht. Metamorphosen von Stadt und Garten im Europa der Frühen Neuzeit. Bielefeld 2013, S. 373–392. Bei Ananieva ohne Assoziation mit dem Palmenhaus oder dem Rutschberg (Fliegender Berg).

45 Vgl. Marcus Köhler (Hg.): Orangerien. Glashäuser, Gewächshäuser, Wintergärten in Mecklenburg-Vorpommern. Berlin 2003, S. 93–146, hier S. 121 f. Als Architekten werden Gustav Voss und Friedrich Georg Erich Groß genannt. Ich danke Katja Pawlak, die eine Gartendenkmalpflegerische Zielplanung für den Garten erarbeitet hat, für den freundlichen Hinweis.

Fazit und Ausblick

Der Wintergarten gewann Ende des 18. Jahrhunderts im Russischen Kaiserreich Gestalt. Angesichts des ungünstigen Klimas und der scheinbar unbegrenzten Ressourcen an Energie (Holzfeuerung) und Menschen, kombiniert mit dem Fachwissen ausländischer Spezialisten, stellte sich dem zeitgenössischen westeuropäischen Besucher anhand der aufkommenden ›Innenraum-Gärten‹ der Innovations- und Repräsentationswillen eines aufstrebenden Reiches dar.

Das Beherrschen der Naturgewalten mag dabei noch auf barocke Vorstellungen zurückzuführen gewesen sein, die auch Peter den Großen bewogen hatten, mittels seines architektonischen Sommergartens, seiner Wasserspiele in Peterhof oder der standortfremden Lindenalleen westeuropäische Ideen hoch im Norden einzuführen. Katharina II. bot jedoch darüber hinaus neue und moderne Anknüpfungspunkte. Dazu gehörte auch das Konzept eines ›außersaisonalen Lustgartens‹, den es in dieser Form bislang noch nicht gab und der Erstaunen hervorrief. Die Forschung ist bislang noch nicht weit gediehen, doch führt sie zur Frage, inwieweit die frühe Verwendung von Gusseisen, aber auch einer Warmwasserbeheizung, den Gewächshausbau generell beförderte. Griff vielleicht der berühmte Joseph Paxton (1803–1865) mit seinen Gewächshauskonstruktionen auf russische Techniken zurück?

Katharinas Schwiegertochter Maria Fjodorowna wiederum griff gärtnerische Konzepte auf und entwickelte sie weiter. In ihrer Sonderrolle als Witwe und Kaiserin-Mutter eröffnete ihr zudem die Familienpolitik einen weiteren Handlungsspielraum, den sie geschickt nutzte. Beide Bereiche verband sie, unter anderem indem sie den Botanikunterricht in ihrer Familie einführte. Sie sammelte in ihren begehbaren Glashäusern Pflanzen, stilisierte die Rose zum Familiensymbol und ließ Gartengebäude errichten, die Zeichen familiärer Freundschaft waren.

In der nachnapoleonischen Zeit ergriff vor allem den preußischen Hof eine Russlandbegeisterung, die durch den gemeinsamen Sieg, aber auch durch die von Maria Fjodorowna angelegten Familienbande neue Dynamiken erhielt. Großfürstin Alexandra Fjodorowna wurde in jener Zeit für ihren verwitweten Vater Friedrich Wilhelm III. und als Familienälteste tonangebend; der ›russische‹ Wintergarten trat in Berlin und Potsdam seinen Siegeszug an. Parallel etablierte er sich als Bauaufgabe in der russischen Architektur: als ein winterlicher und der ›commodité‹, also der Annehmlichkeit und Bequemlichkeit dienender Gartenraum für Wohlhabende.

Der Weg zu dem im bürgerlichen Bauwesen in Deutschland um 1900 etablierten Wintergarten ist damit noch nicht beschrieben. Es bliebe deshalb ferner zu untersuchen, inwieweit auch die bürgerliche Gartenkultur – hier namentlich die Zimmergärtnerei – der Bewegung zusätzlichen Auftrieb verliehen hat. Eduard Gaertners Gemälde *Der Wintergarten der Familie Westphal* (1836)⁴⁶ zeigt, dass es auch noch andere Grundlagen gegeben haben muss. Sie gilt es zu erforschen.

46 Eduard Gaertner: *Der Wintergarten der Familie Westphal*, 1836, Öl auf Leinwand, 23,8 × 20 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 2007.70, URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/439065> (6. August 2025).

PETRA LUTZ

Goethes Zimmerpflanzen

In his home, Johann Wolfgang Goethe cultivated potted plants, which he studied scientifically and wrote poetry about. He also gave them away as gifts. This essay addresses the curatorial challenge of exhibiting plants in a museum of a poet's house, focusing on a plant installation by Sonya Schönberger.

Wahrscheinlich lebten mehrere Topfpflanzen in Goethes Arbeitszimmer, unter anderem auf der Fensterbank, die bekannteste davon das Brutblatt (*Bryophyllum calycinum*), eine aus Madagaskar stammende Art, die der Autor 1817 in den Sammlungen des Großherzogs Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach kennengelernt haben soll. Die Erforschung der Morphologie der Pflanzen bildete einen Schwerpunkt seiner naturwissenschaftlichen Arbeit. Dass Goethe bewusst und gerne mit Pflanzen lebte, zeigt sich nicht zuletzt an der Bedeutung, die er seinen Gärten zumaß. Schon als er mit dem Weimarer Gartenhaus das erste eigene Haus bezog, hielt er im Tagebuch am 21. April 1776 nicht etwa diesen Sachverhalt fest, sondern notierte: »den Garten in besiz genommen« (Goethe 1998, 17). Später nutzte Goethe den Garten seines großen Hauses am Frauenplan nicht nur als Wirtschaftsgarten und sehr geschätzten Aufenthaltsort, sondern auch als Forschungsstätte. Aber Pflanzen aus den Tropen, die im Zuge der europäischen Weltaneignung nach Europa kamen, hätten im Garten nicht überleben können; sie mussten also ins Haus.

Am Brutblatt interessierte den Pflanzenforscher Goethe dessen Fähigkeit, an den Blättern Kindel zu bilden – ihrerseits vollständige kleine Pflanzen, die eine effiziente vegetative Vermehrung ermöglichen: Aus einem Blatt, ob am Stamm befindlich oder getrennt von der Pflanze direkt auf der Erde liegend, entstehen neue Pflänzchen. Ihre Anpassungsfähigkeit faszinierte Goethe. An den Botaniker Nees von Esenbeck schrieb er 1820: »Sonderbar genug ist es, wie diese Pflanze sich unter veränderten Umständen augenblicklich modificirt und ihre Allpflanzenschaft durch Dulden und Nachgiebigkeit, so wie durch gelegentliches übermüthiges Vordringen auf das wundersamste zu Tag legt. Warum ich leidenschaftlich diesem Geschöpfe zugethan bin, versteht niemand besser als Sie« (Goethe 1905, 127).

Zugleich konnte er infolge dieses Vermehrungspotentials gut Ableger an Freund*innen verschicken. Er war also nicht nur als Empfänger, son-



dern auch als Absender Teil von Netzwerken, in denen diese frühen Zimmerpflanzen als Gegenstand der Forschung oder zumindest entwickelter Kennerschaft, als Faszinosum sowie als Zeichen von Freundschaft und Liebe kursierten. Der Freundin Marianne von Willemer schickte Goethe am 15. November 1826 einen Ableger nach Frankfurt am Main. Sein Begleitgedicht zeigt, dass er über die erforderliche Pflege Bescheid wusste: »Mäßig warm und mäßig feucht, | Ist, was ihnen heilsam deucht« (Goethe 1988, 816). Später ließen ihn Willemers Worte »Die Blätter sind mit Erde bedeckt« (Becker 1922, 206) Fehlbehandlung fürchten, und in einem Brief vom 23. Juli 1830 präziserte er: »nur die Hälfte des Blatts wird in die Erde gebracht, die andere bleibt frey obenauf liegend, doch so, daß die Keimchen mit ihren Wurzeln die Erde berühren können« (ebd.).

Dass Pflanzen auf Goethes Fensterbrettern standen, aber auch auf Möbeln, kann man aus einem Gemälde Johann Joseph Schmellers schließen, das Goethe in seinem Arbeitszimmer zeigt, seinem Schreiber Johann August Friedrich John diktierend, am Fenster und in Fensternähe drei Pflanzen: das Brutblatt und zwei Kakteen (Abb. 1). Zwar entstand das Bild erst 1834, also nach Goethes Tod, es scheint aber, auch was die Pflanzen betrifft, nahe an der Realität. In einer eigenen Zeichnung machte Goethe eine Topfpflanze auf dem Fensterbrett sogar zum zentralen Motiv. Das Exemplar, vermutlich ein blühender Rosenstock, wird hier als Solitär porträtiert, während der Mensch vor dem Fenster zur Staffage gerät (Abb. 2).

Goethes Pflanzen sind – bis auf einige Kornelkirschen im Garten am Frauenplan – nicht erhalten. Vielleicht sind sie während der gut 50 Jahre, in denen das Haus nach seinem Tod von anderen bewohnt wurde, verschwunden, vielleicht wurden sie bei der Einrichtung des Hauses als Museum im Jahr 1885 nicht für museumswürdig gehalten, vielleicht sind sie eines natürlichen Todes gestorben – all das ist möglich, man weiß es nicht. Es wurde nie systematisch untersucht, ebenso nicht, ob und gegebenenfalls wann und wo Topfpflanzen zur historischen musealen Ausstattung des Goethe-Nationalmuseums gehörten.

Erst in den 1990er Jahren nahm die Abteilung Gärten der Stiftung Weimarer Klassik eine systematischere Auseinandersetzung mit Topfpflanzen in Goethes Haus in Angriff. Sie ermittelte, welche Pflanzen für das Haus wahrscheinlich waren und wie die Tontöpfe und Untersetzer ausgesehen haben könnten, fand eine Töpferin, die solche Töpfe herstellen konnte, und stellte schließlich Pflanzen auf verschiedene Fensterbretter im Wohnhaus, unter anderem Brutblätter, Grünstilben und einen Kaktus. Offenbar gab es in dieser Zeit sogar ein Stundenkontingent für die Versorgung der Pflanzen in den historischen Häusern.





Abb. 1: Johann Joseph Schmeller: Johann Wolfgang Goethe in seinem Arbeitszimmer im Wohnhaus am Frauenplan dem Schreiber Johann August Friedrich John diktierend, 1834

Als die Künstlerin Sonya Schönberger 2018 nach etlichen Jahren erstmals wieder das Goethehaus besuchte, fiel ihr »ein Herr der Aufsicht« auf, der ihr »den Rücken zuwandte und gedankenverloren eine Pflanze berührte, die dort auf dem Fenstersims stand« (Schönberger [2023]). Aus ihren Überlegungen über Pflanzen als neben Besucher*innen und Aufsichten einzig sichtbarem lebendigen Element, das im festgefügteten musea-



len Arrangement »zumindest das Potential der Veränderung und Anti-Starrheit in sich trägt« (ebd.), entstand eine künstlerische Auseinandersetzung, die zunächst außerhalb des Goethe-Nationalmuseums gezeigt wurde.

Als ich drei Jahre später mit dem Auftrag der Neukonzeption des Goethe-Nationalmuseums in das Haus kam und nichts von Schönbergers Arbeit wusste, fielen auch mir die mittlerweile müde wirkenden Topfpflanzen auf, die im Arbeitsbereich und in der fiktiven Häuslichkeit der sogenannten Christianezimmer standen und dort im Zusammenspiel mit den Klöppelgardinen den Eindruck von Behaglichkeit verstärkten. Von Goethes Liebe zu diesen Pflanzen, die nicht zuletzt durch sein wissenschaftliches Interesse in den Wohnbereich gelangt waren, vom goethezeitlichen Phänomen der »Stubengärtnerei«, die mit der Bildung von Netzwerken zum (auch pflegerisch-praktischen) Austausch über diese im Zuge der europäischen Weltaneignung eingetroffenen Neuankömmlinge einherging, von dem Ziel der 1990er Jahre, der Präsentation eine für Goethe bedeutende Ebene hinzuzufügen, war wenig zu erkennen. – Das hat einen historischen Grund und einen, der im System Museum liegt.

Im System Museum haben – Sonya Schönberger hat es 2018 der Präsentation in Goethes Wohnhaus direkt abgelesen – Lebewesen eigentlich keinen Platz, wenn sie nicht Besucher*innen oder Museumspersonal sind. Ganz praktisch zeigt sich das darin, dass die Pflanzen nicht als museale Objekte verzeichnet sind, nicht zu einer Sammlung gehören und es niemanden gibt, der qua Amt für sie zuständig ist. Das wiederum bildete sich in Goethes Haus am Zustand der Pflanzen, aber auch einiger Stellflächen ab. Beides verwies auf einen Konflikt zwischen Lebendem und Totem, der im Museum immer problematisch ist. Nachdem die Abteilung Gärten der Stiftung Weimarer Klassik die Zuständigkeit für die Pflanzen abgegeben hatte, gerieten diese aus dem Fokus. Pläne und Anleitungen für die Pflege mag es gegeben haben; irgendwann verdankten die Pflanzen ihr Überleben aber vor allem der Selbstorganisation des Aufsichtspersonals.

Der historische Grund ist, dass wir heute – ob Besucher*innen oder Museumspersonal – nicht mehr in der Lage sind, diese Pflanzen mit Goethes oder zumindest mit goethezeitlichen Augen zu sehen, jedenfalls nicht, solange sie einfach so in einem Wohnhaus stehen, denn sowohl der Status des Phänomens Zimmerpflanze als auch die Perspektive auf diejenigen Pflanzen, in denen sich dieses Phänomen in Goethes Haus manifestierte, hat sich fundamental verändert. Um 1800 war die Existenz dieser außereuropäischen Pflanzen in Weimarer Zimmern alles andere als selbstverständlich. Für Goethe waren sie außerdem Gegenstand seiner





Abb. 2: Johann Wolfgang von Goethe, Interieur, um 1790

botanischen Forschungen, die letztlich der großen Frage seiner Zeit folgten, was eigentlich Leben sei. Und schließlich wurden nicht nur die Pflanzen selbst geliebt, wie etwa Goethes oben zitierter Brief an Nees von Esenbeck zeigt, sondern sie kamen oft als persönliche Geschenke in die Wohnräume, waren also auch durch ihre Provenienz mit Gefühlen behaftet. In einem Brief an Marianne von Willemer vom 19. April 1830 wünschte sich Goethe: »Mögen diese fruchtbaren Blätter viele Wurzeln schlagen und, in reichlichen Keimen entfaltet, von der Freundin selbst auch vielleicht Freunden mitgeteilt, die Erinnerung an den Sendenden beleben und erhalten!« (Becker 1922, 196 f.).



Der heutige Blick auf Zimmerpflanzen scheint hingegen von einer spezifischen Form der »plant blindness« gezeichnet, welche die Plant Studies im »westlichen Denken« finden (Stobbe 2019, 93). In ihrem warenförmigen Allüberall tragen Zimmerpflanzen vor allem zum atmosphärischen Setting bei und bleiben genau deswegen unterhalb der menschlichen Wahrnehmungsschwelle. In Goethes Wohnhaus wird der Kontrast zwischen heutiger Verdinglichung von Zimmergrün und goethezeitlicher Hingabe ans Pflanzensubjekt noch einmal spezifisch auf die Spitze getrieben, weil im Fokus seines Interesses an Pflanzen genau das stand, was ihr Dasein im Museum wie als Ausstellungsobjekte so prekär macht: dass sie leben und sich infolgedessen permanent verändern. Eine Präsentation hat die Aufgabe, diese grundsätzliche Differenz zu verdeutlichen, die vermeintlich überzeitliche Wahrnehmung der Pflanzen infrage zu stellen und sie vom Einrichtungsobjekt zum goethespezifischen Ausstellungsobjekt zu machen.

Vielleicht macht gerade die grundsätzliche Kluft zwischen Goethes Blick auf Pflanzen und unserem, wenn wir versuchen, sie in seinem Haus auszustellen, die Sache auch zu einem exemplarischen Fall. Grünlilien etwa, die sich nachweislich in Goethes Besitz befanden (auch hier interessierte ihn deren Vermehrung), kennen wir aus jedem Baumarkt. Die oben genannte »plant blindness« trifft sie also in besonderem Maße. Dass dies selbst im Museum, also in einem dem Zeigen verpflichteten Raum der Fall ist, mag erstaunen – aber im historischen Wohnhaus werden diese Pflanzen eben gerade nicht gezeigt, sondern integriert.

Wie kann man vom Integrieren ins Zeigen kommen, wie kann man diese Lebendpflanzen zum Thema machen? Das ist die grundlegende Frage, die für die dauerhafte Neupräsentation noch nicht abschließend beantwortet ist. Angedacht ist der Weg, sie zum Gegenstand jeweils temporärer künstlerischer Interventionen zu machen: Sichtbarkeit durch Bewegung und Veränderung, was zugleich bedeutet, dass jeweils unterschiedliche Aspekte fokussiert werden können. Außerdem bietet dieser Ansatz die Möglichkeit, den verbleibenden Konflikt, dass Lebendiges und ein Museum mit seinen konservatorischen Anforderungen ein grundsätzliches Problem miteinander haben, zu entschärfen.

Genau das, nämlich eine temporäre Intervention, die die Pflanzen aus ihrer scheinbar selbstverständlichen Integration ins Interieur herauslöst, haben wir in einem Experiment erstmals erprobt und die Künstlerin Sonya Schönberger um eine Neuformulierung ihrer künstlerischen Arbeit mit Lebendpflanzen gebeten. Besucher*innen sahen die neu konstellierte Installation am Anfang ihres Rundgangs durch das Goethehaus, verbun-



den mit Schönbergers Reflexionen über Goethes Pflanzen, über Pflanzen im Museum generell, über die Frage, wie, warum und in welchem Kontext diese Pflanzen nach Europa gekommen sind, und über die heutige Zimmerpflanzenindustrie (Tafel 5). *Goethes Topfpflanzen*, so der Titel der Intervention, welche die Pflanzen aus Goethes Wohnhaus erstmals in einem Raum zusammengeführt hat, ist inzwischen für einige Jahre in Goethes Gartenhaus gewandert.

Die damit verbundenen institutionellen Prozesse werfen ein weiteres Licht auf den musealen Status von (Goethes) Pflanzen: Seit nicht mehr Goethes Topfpflanzen in seinem Wohnhaus am Frauenplan stehen, sondern *Goethes Topfpflanzen* von Sonya Schönberger ins Gartenhaus gewandert sind, ist der konservatorische Begründungsbedarf für die Aufstellung von Lebendpflanzen in Goethes Häusern deutlich gewachsen. Auch in dieser Hinsicht haben sie nun ihre Selbstverständlichkeit verloren.

Literaturauswahl

Kurt Andrae: Goethe und Japan. In: *Der Palmengarten* 52 (1988), Nr. 1 (Januar), S. 38–40. – Max Becker (Hg.): *Goethes Briefwechsel mit Marianne von Willemer*. Leipzig 1922. – Johanna Luise Giest, Anna Kolena: *Zimmertgärten*. In: Christiane Holm (Hg.): *Mode machen. Sieben Trends aus dem Journal des Luxus und der Moden*. Ein Beitrag zur Ausstellung »klassisch konsumieren. Bertuch und das *Journal des Luxus und der Moden*«, Studienzentrum der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Klassik Stiftung Weimar, 1.4.2023 – 15.1.2024; URL: https://publikationen.klassik-stiftung.de/receive/ksw_mods_00000686?lang=en (25.3.2025). – Johann Wolfgang von Goethe an Christian Gottfried Daniel Nees von Esenbeck, 23. Juli 1820. In: *Goethes Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887–1919. Abth. 4: *Goethes Briefe*. Bd. 33: 25. April – 31. October 1820. Weimar 1905, S. 124–127. – Johann Wolfgang Goethe: *Tagebücher*. Historisch-kritische Ausgabe. Im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik hg. v. Jochen Golz unter Mitarbeit v. Wolfgang Albrecht, Andreas Döhler u. Edith Zehm. Bd. I.1: 1775–1787. Text. Hg. v. Wolfgang Albrecht, Andreas Döhler. Stuttgart, Weimar 1998. – Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u. a. Abt. 1: *Sämtliche Werke*. Bd. 2: *Gedichte 1800–1832*. Hg. v. Hendrik Birus. Frankfurt a.M. 1988. – Sophie Ruppel: *Die »Stubengärtnerei«*: Die



Haus- und Zimmerpflanzen der Städter. In: Dies.: Botanophilie. Mensch und Pflanze in der aufklärerisch-bürgerlichen Gesellschaft um 1800. Wien, Köln, Weimar 2019, S. 424–471. – Sonya Schönberger: Goethes Topfpflanzen [2023]; URL: <https://www.klassik-stiftung.de/ihr-besuch/ausstellungen/goethes-topfpflanzen/> (25.3.2025). – Urte Stobbe: Plant Studies: Pflanzen kulturwissenschaftlich erforschen – Grundlagen, Tendenzen, Perspektiven. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 4 (2019), H. 1, S. 91–106; URL: <https://kulturwissenschaftlichezeitschrift.de/artikel/stobbe-plant-studies-pflanzen-kulturwissenschaftlich-erforschen-grundlagen-tendenzen-perspektiven/> (25.3.2025).





Tafel 5

*Sonya Schönberger: Goethes Topfpflanzen,
Installationsansicht aus Goethes Wohnhaus, 2023*

JAN MENDE

Zimmergärten

Grünzonen in den Interieurs von Klassizismus und Biedermeier

Die florale Aufrüstung des Interieurs kommt um 1790 in Fahrt, auf zwei Wegen: Das spätaufklärerische »Botanisieren« – praktiziert von einer breiten bürgerlichen Wissenschaftscommunity – begründet die Pflanzenaffinität des Biedermeier. Dagegen setzt vor allem die Aristokratie in ihren klassizistischen Interieurs auf einen dekorativ motivierten und auf phantasievolle Imagination setzenden Zugang, der zunächst ausgehend von malerischen Effekten hin zum opulent verlebendigten Zimmergarten führt.

Around 1790, the addition of floral elements to interiors was popularized in two ways. The late Enlightenment »botanizing« – practiced by a broad bourgeois scientific community – established an interest in plants, giving rise to their use in Biedermeier design. In contrast, the aristocracy adopted an approach towards classical interior design that was rather playful and imaginative. While they initially used only pictorial representations of plants, they later had opulent gardens with living plants.

Zunächst als vorübergehende Modeerscheinung wahrgenommen, nehmen Zimmerpflanzen seit den 1790er Jahren ihren Siegeszug durch die Wohnstuben der Deutschen (Abb. 1).¹ Wenn man so will, sind sie Kinder des Revolutionsjahrzehnts, dessen irritiert-überhitzte Zeitstimmung Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* so treffend einfängt, derweil ihn mit der »Urpflanze« der Grundbauplan alles Vegetabilen umtreibt – 1790 kommt von Gotha aus sein *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* in den Buchhandel.²

- 1 Vgl. Sophie Ruppel: Botanophilie. Mensch und Pflanze in der aufklärerisch-bürgerlichen Gesellschaft um 1800. Wien, Köln, Weimar 2019; Jan Mende: Blumentisch und Zimmerhecke. Naturalisierte Interieurs der Biedermeierzeit. In: Kathrin Grotz, Patricia Rahemipour (Hg.): Geliebt. Gegossen. Vergessen. Phänomen Zimmerpflanze. Ausstellungskatalog Botanisches Museum Berlin. Berlin 2019, S. 102–105.
- 2 Johann Wolfgang von Goethe: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. In: Ders.: *Werke* (Hamburger Ausgabe). Hg. v. Erich Trunz. Bd. 6. München 1998,



Abb. 1: Georg Friedrich Kersting: *Die Stickerin*, um 1815

Drei bis vier Jahrzehnte später ist die Mode, den Wohnraum mittels Lebendpflanzen zu vitalisieren, bereits Alltagspraxis und gar zum Massenphänomen geworden. Das naturalisierte Interieur ist ein Statement der biedermeierlichen Individualität, und wer es sich leisten kann, stattet sein Heim mit üppig bepflanzten Zimmergärten aus, mit Blumenetageren, Efeulauben und duftendem Buschwerk. Selbst in den dunklen Souterrainwohnungen und Werkstätten der Ärmere finden sich Schusterpalmen (*Aspidistra elatior*), Grünstilben (*Chlorophytum comosum*), Weihnachts-

S. 125–209; Johann Wolfgang von Goethe: Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären. Gotha 1790.

sterne (*Euphorbia pulcherrima*) und eben das, was die Großgärtnereien mittlerweile bereithalten.³

Entfremdung, Andacht und Poetisierung

Der Einbezug von Pflanzen in die umbaute Sphäre des Hauses, ganz jenseits alles wirtschaftlichen Nutzeffekts, hing allgemein mit dem wachsenden Interesse der Menschen an der Natur zusammen. In der urbanisierten Lebenswelt galt es, die Entfremdung von den natürlichen Existenzgrundlagen zu kompensieren. Hoch im Kurs stand die musische Beschäftigung in Gärten und Parkanlagen, wie Musizieren, Rezitieren, Lesen und Theater. Auch die Simulation des Landlebens erfreute sich der Beliebtheit, so wenn 1810 die bäuerlich verkleidete Berliner Kaufmannsfamilie Keibel/Knoblauch mit bändergeschmückten Harken und Sensen ein spaßiges Erntefest im Sommerhaus vor den Toren der Stadt zelebrierte.⁴ Dabei zeichneten sich bereits die 1770er Jahre durch ein Faible für Schnitt-, Papier- und Seidenblumen aus.⁵ Für das Milieu der gebildeten Stände wurde die »echte« Zimmerpflanze besonders attraktiv, zumal für jene Familien, die eben nicht über einen eigenen Hausgarten oder gar ein Sommerhaus auf dem Land verfügten.⁶

Schon Jahrzehnte vorher hatten Schriftsteller und Lyriker wie Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) die Natur als unberührte und nicht zuletzt freiheitlich konnotierte Weltsphäre schätzen gelernt und als authentische Gottesschöpfung benannt.⁷ Sie sei, heißt es, »des unsichtbaren

3 Vgl. Max Jubisch: Anleitung zur Zimmer-Gärtnerei. Kittlitz bei Löbau 1880. Vgl. den Beitrag von Anne Sophie Overkamp im vorliegenden Band.

4 Vgl. Das Fest vom 16. September 1810 in Schöneberg geschildert von Carl Knoblauch. In: Richard Knoblauch: Chronik des Knoblauchhauses in Berlin. Aus den Tagebüchern und Akten des Familienarchivs, neu hg. v. Jan Mende. Berlin 2021, S. 79 f.

5 Vgl. den Beitrag von Jana Kittelmann im vorliegenden Band.

6 Zu den gebildeten Ständen vgl. Julia A. Schmidt-Funke: Kommerz, Kultur und die »gebildeten Stände«. Konsum um 1800. In: Goethezeitportal; URL: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/Schmidt-Funke_Konsum.pdf (1. März 2012).

7 Vgl. Bettina Clausen: »Sie kam mir für, wie eine Königin«. Zur Naturlyrik des Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes (1680–1747). In: Inge Stephan, Hans-Gerd Winter (Hg.): Hamburg im Zeitalter der Aufklärung. Berlin 1989, S. 161–184.

Meisters sichtbare Werkstatt«. ⁸ In der Nacheiferung antiker Naturlyrik wurde Mitte des 18. Jahrhunderts Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803) mit seinen arkadisch-sinnenfrohen *Anakreonteen* populär. Die Dichter der Empfindsamkeit, vor allem Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) – »Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht« ⁹ –, ebneten der schwärmerischen Naturverehrung den Weg in die Herzen des begeisterten Lesepublikums. In den 1790er Jahren aber wurde das von permanenten Wechselwirkungen geprägte Verhältnis von Natur und Kultur neu verhandelt. Die Dichter der Frühromantik, wie Novalis (1772–1801), Ludwig Tieck (1773–1853) und Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798), haben Pflanzen, Bäume und den Wald zwar naturmythologisch überhöht und einer emotional geprägten Betrachtung unterzogen, engagierten sich aber durchaus auch auf naturwissenschaftlicher Ebene. Das ist der literarische Soundtrack zur Erfolgsgeschichte der Zimmerpflanze.

Auf zwei Wegen zum Zimmergarten

Grundsätzlich sind es zwei verschiedene Wege, auf denen kurz vor 1800 die florale Aufrüstung des Interieurs in Fahrt kommt: erstens ein an botanischen Erkenntnisdrang geknüpfter, aufklärerischer Zugang und zweitens ein eher dekorativ motivierter und auf phantasievolle Imagination gerichteter Zugang von klassizistischem Zuschnitt. Beide sind auf eigene Weise subtile Mittel der aufklärerischen Weltaneignung, sie laufen zeitlich parallel und überschneiden sich hier und da. Doch gehen sie in den 1830er Jahre schließlich ineinander über und verschränken sich. In diesem Zeitraum steigt die Verfügbarkeit interieuraffiner Pflanzen aus tropischen und insbesondere subtropischen Breitengraden enorm an. Der vor allem von britischen Unternehmen dominierte, hochgradig professionalisierte Pflanzenmarkt ist ein einträgliches Geschäft, an dem viele partizipieren. ¹⁰ Ebenso wie Mahagoni, Palisander, Elfenbein, Kaffee, Tee, Zu-

8 [August Heinrich Petiscus:] Gott mit Dir! Andachtsbuch für gebildete Christen jüngeren Alters. Berlin 1822, S. 32.

9 Friedrich Gottlob Klopstock: Von der Fahrt auf der Zürcher-See. In: Oden von Klopstock. Zürich 1750, S. 5–8.

10 Vgl. Stefan Schneckeburger: Auf der Jagd nach dem »Grünen Gold«. Botanische Gärten in der Zeit des Kolonialismus. In: Biologie unserer Zeit 40 (2010), H. 6, S. 2–10; Eva Häffner: Wem gehören die Zimmerpflanzen? In:

cker, Baumwolle oder Seide gelangt exotisches Pflanzgut durch den westlich geprägten, auf koloniale Ausbeutung setzenden Welthandel nach Europa.

Weg 1: Der botanophile Zugang.
Erkenntnisstreben und geselliger Austausch

Das begrünte Wohnzimmer geht auf eine bemerkenswerte Episode der Wissenschaftsgeschichte zurück: das im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer populärer werdende Botanisieren. Hier ging es um das Sammeln, Dokumentieren und Kategorisieren heimischer und importierter Pflanzen und um deren detaillierte Betrachtung, die vorzugsweise am lebenden Objekt vorgenommen wurde.¹¹ Botanisieren als perspektivweitende Wissensaneignung war ganz dem Geist der Aufklärung verpflichtet. Es war eine Breitenbewegung von wenigen Fachleuten und vielen Laien, von Männern, Frauen und ganzen Familien, und ein Teilaspekt der Kultivierung des Privaten, die sich in kollektiv vernetzender Aktivität artikulierten.¹² In der gemeinsamen Autopsie der Pflanze kam nicht zuletzt im geselligen Austausch botanisches Wissen zur Weiterentwicklung. Zudem wurden Pflanzen, Trockenpräparate und Samen unter Gleichgesinnten getauscht. An der Lebendpflanze lassen sich Charakteristika und Entwicklungszyklen am besten studieren, und um empfindliche Exemplare vor den Unbilden des Wetters zu schützen, nahm man die Pflanzen, wenn nicht ins Gewächshaus, kurzerhand ins eigene Haus. Es entstanden regelrechte Botanikzimmer, die einzig dem Studium dienten, doch etablierte sich der besonnte Platz auf dem Fensterbrett als geeigneter Ort, um Pflanzen das Überleben im Innenraum zu sichern. Eng verwoben mit dem wissenschaftlichen Interesse am Vegetabilen war die Freude am Dekorativen beziehungsweise Repräsentativen: Ein Arrangement von Zimmerpflanzen galt schon früh als Beleg von Geschmackssicherheit, »grünem Daumen« und nicht zuletzt finanziellem Spielraum. Dieser Kontext sollte in der Biedermeierzeit weiter an Bedeutung gewinnen.

Kathrin Grotz, Patricia Rahempour (Hg.): *Geliebt. Gegossen. Vergessen* (Anm. 1), S. 80–83, 126 f.

11 Grundlegend zur Botanophilie vgl. Sophie Ruppel *Botanophilie* (Anm. 1).

12 Zu botanisierenden Frauen vgl. ebd., S. 227–229, 232–234, sowie die Datenbank »Women in Botany«, URL: <https://womeninbotany.ur.de> (1. März 2025). Zur Botanisierpraxis innerhalb von Familien vgl. Sophie Ruppel: *Botanophilie* (Anm. 1), S. 237 f.

Weg 2: Der klassizistische Zugang.
Imagination der landschaftsräumlichen Natur

Der zweite Zugang zum begrünten Interieur hat weniger mit Wissenschaft und Erkenntnistreben zu tun und desto mehr mit Dekoration und Repräsentation, auch mit Lifestyle. Parallel zur bürgerlich konnotierten Botanophilie der späten Aufklärung beschränkten wohlhabende und oft aus der Aristokratie stammende Mitglieder der sogenannten gebildeten Stände einen primär ästhetisch motivierten Weg. Das hatte Tradition, denn schon der Barock hegte eine gewisse Vorliebe für die artifizielle Grenzüberschreitung zwischen Innen und Außen, sekundiert von der spielerischen Aneignung fremder, zumal außereuropäischer Kulturen. Diese Praxis äußerte sich am Ende des 18. Jahrhunderts in phantasievollen Wand- und Deckenmalereien sowie zuletzt auch in seriell gefertigten Panoramatapeten, die beispielsweise eine Rosenlaube unter freiem Himmel imaginierten oder mit durchaus didaktischem Anspruch ganze Landschaften und historische Begebenheiten naturgetreu wiedergaben. Wenngleich so etwas gelegentlich auch in Repräsentativräumen des Bürgertums auftauchte – trendsetzend war zumindest in Brandenburg-Preußen die Aristokratie.¹³ In der von Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) inspirierten Idealvorstellung des einfach-naturnahen Lebens rekurrierten die gebildeten Stände auf die als vorbildhaft gedachten Landschaften der Antike, aber auch der Schweiz, der Südsee und des fernen Ostens.¹⁴

Der Weg führte von den illusionistischen Wandgestaltungen frühklassizistischer Interieurs der 1790er Jahre hin zum lebenden »3D-Zimmerdschungel« der Zeit um 1835, mit kletterndem Efeu und exotischen

13 So in den Schlössern in Bad Freienwalde, Charlottenburg, Schwedt und im mecklenburgischen Hohenzieritz; vgl. die Anm. 95 f. im vorliegenden Aufsatz.

14 Vgl. Alexander Perrig: Schweiz. »Kennst du das Land, wo friedlich und wo gut ein Hirtenvolk an See und Bächen ruht?« In: Herbert Beck, Peter C. Bol, Maraike Bückling (Hg.): Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung. München 1999, S. 83–85; Eva Börsch-Supan: Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung. Berlin 1967, S. 310–313; Dirk Welich, Anne Kleiner (Hg.): China in Schloss und Garten. Chinoise Architekturen und Innenräume. Dresden 2010, passim. Als Quelle wenig bekannt, aber unverzichtbar für die Problematik der kulturellen Aneignung um 1800: Joseph Friedrich Freyherr zu Racknitz Darstellung und Geschichte des Geschmacks der vorzüglichsten Völker in Beziehung auf die innere Auszierung der Zimmer und auf die Baukunst. Leipzig 1796–1799.

Schattenpflanzen, mit Farnen und Palmen. Dieses letztlich austauschbare, da leicht zu ersetzende ›Grünzeug‹ überwucherte bisweilen den ganzen Raum. Die üppigen Arrangements aus aktuell angesagten Modepflanzen gingen dabei über das rein Dekorative hinaus – es war eine kuratierte Zurschaustellung des gesellschaftlichen Status. Diese ostentative Pflanzenfülle hatte ihren Preis, was Pflanzenkauf und personellen Aufwand anbelangte, auch hinsichtlich notwendiger Einbauten und des Einsatzes von Wasser, Licht und Wärme. Doch auch wenn das Demonstrative motivierend für derartige Interieurlösungen gewesen sein mag, es schließt botanophiles Wissensinteresse und romantisierendes Natursentiment durchaus ein.¹⁵

Botanophilie und Biedermeiers Zimmergarten

Sophie Ruppel hat 2019 in ihrer Monografie *Botanophilie* nachweisen können, dass das von einem breit aufgestellten Publikum praktizierte Botanisieren eine starke Triebfeder für die Etablierung der Zimmergärtnerei gewesen sein muss.¹⁶ In den beiden Jahrzehnten vor 1800 formierte sich eine äußerst lebendige Community, in der ambitionierte Laien und Laiinnen, aber auch Fachleute wie Apotheker und Ärzte, die systematische Erfassung und Kategorisierung der Pflanzenwelt explizit vorantrieben: Das war Wissenschaft von unten. So war Albrecht Daniel Thaer (1752–1828), der Begründer der Agrarwissenschaften, von Haus aus ein Arzt, der sich als dilettierender »Blumist« zunächst dem Züchten von Nelken und Aurikeln zuwendete und darüber zum Gartenbau und zur Landwirtschaft fand.¹⁷ Auch der vielseitig interessierte Goethe beschäftigte sich, wie erwähnt, mit botanischen Themen.¹⁸ Als 1827 ein Exemplar der Grünlilie (*Chlorophytum comosum*) nach Weimar gelangte, dokumentierte er über Monate die ihm zuvor unbekannte Pflanze und gab Beobachtungen wie Stecklinge an Interessierte weiter. Denn den Botanisten ging es um Selbstbildung und um das breite Zugänglichmachen von Wis-

15 Vgl. Sophie Ruppel: *Botanophilie* (Anm. 1), S. 494–496.

16 Vgl. ebd.

17 Peter Bloch, Angelika Friederici, Jürgen Gruß u. a.: *Denkmal Albrecht Thaers. Theodor Fontane, Johann Wolfgang von Goethe, Hugo Hagen, Christian Daniel Rauch, Karl Friedrich Zelter*. Berlin 1992, S. 9.

18 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Die Metamorphose der Pflanzen*. In: Ders.: *Werke* (Anm. 2). Bd. 3. München 1998, S. 64–101.

sen.¹⁹ Eine Schlüsselrolle kam dabei den Zeitschriften als eine moderne Form der bürgerlichen Öffentlichkeit zu. Gern gelesen wurden das *Allgemeine Teutsche Garten-Magazin* (Weimar 1804–1811), *Der Botaniker* (Gotha/Halle 1793–1799), das *Botanische Taschenbuch für die Anfänger dieser Wissenschaft und der Apothekerkunst* (Regensburg 1790–1811) und die *Botanische Zeitung* (Regensburg 1802–1807) sowie die darauf aufbauende Zeitschrift *Flora oder Allgemeine Botanische Zeitung* (Regensburg 1818–1923).²⁰

Die Stubengärtnerinnen und -gärtner standen ihren pflanzlichen Lieblingen mit einem gesunden Erkenntnisinteresse gegenüber. Sie interagierten mit ihren Pflanzen, es wurde experimentiert, sich mit Gleichgesinnten ausgetauscht, und man betrachtete die Pflanzen sogar als zuwendungsbedürftige Lebewesen, die als vitaler Teil der Wohnung und Familie galten. Topfpflanzen wurden umsorgt, regelmäßig umgestellt und am sonnigen Standort platziert. Abends wanderten sie wieder zurück ins Sichere, gern in die Nähe des Heizkörpers, was zu der Bezeichnung ›Ofenpflanzen‹ führte.²¹ Mehrstufige Pflanzenregale sollten daher »mit kleinen Rädern versehen [sein] [...], die man herausziehen kann, um in solcher Art die ganze Stellage sammt den Töpfen bald gegen das Fenster gegen Mittag, bald an jenes gegen Morgen oder Abend hinschieben zu können.«²²

Biedermeiers Zimmergärten

Die florale Begrünung des Interieurs hing unmittelbar mit der ideellen Aufwertung der Wohnkultur ab 1800 zusammen. Die Frage, wie man wohnt, erhielt damals programmatischen Charakter. Denn mit der universalistischen Konstruktion einer idealen Welt jenseits von konfliktreichbegrenzter Lebenssphäre und politischem Aktionismus schwor Friedrich Schiller (1759–1805) in seiner Zeitschrift *Die Horen* die gebildeten Stände auf die ästhetische Erziehung des Menschen als Königsweg gesellschaftlicher Vervollkommnung ein: Über die alltägliche Begegnung mit

19 Vgl. Sophie Ruppel: Botanophilie (Anm. 1), S. 380 f.

20 Vgl. ebd., S. 49–59.

21 Vgl. Kathrin Grotz, Patricia Rahemipour: Schlafzimmer. In: Dies. (Hg.): Geliebt, gegossen, vergessen (Anm. 1), S. 40 f., hier S. 40.

22 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 ²1838, S. 2.

dem Schönen respektive mit der Kunst – gerade auch im eigenen Heim – würde sich eine moralisch-ethische Höherentwicklung nicht nur des einzelnen Individuums, sondern der ganzen Nation einstellen.²³ Dabei stand die steigende Attraktivität des Stubengärtnerns in seltsam berührender Beziehung zu den mithin beunruhigend komplexen Herausforderungen jener Zeit: Denn »kann man es dem gefühlvollen Manne [...] wohl verargen, wenn er unmuthevoll den Blick wegwendet, und dafür seine lieben Pflanzen hegt und pflegt«?²⁴

25 Jahre nach Schiller, zur Zeit des Biedermeier, hatte die Wohnkultur als kulturelles Phänomen einen hohen Stellenwert, und damit einher ging die weitere Aufwertung der Zimmerpflanze.²⁵ Denn die Schlichtheit und das ästhetisch Ausgewogene von Mobiliar und Inneneinrichtung fanden in der natürlichen Präsenz lebender Pflanzen eine adäquate Ergänzung. Das wird in den gemalten oder gezeichneten Zimmerbildern der 1820er und 1830er Jahre deutlich. Bei diesen privat intendierten Interieurdarstellungen hielt der jeweilige Künstler akribisch genau die alltägliche Umgebung seiner oft bürgerlichen Auftraggeber fest.²⁶ Wand- und Vorhangfarben, die Möblierung, auch Kunstwerke und Nippes, selbst die Topfpflanzen geben dem Betrachter des Bildes Auskunft über Geschmack, Bildungsstand und sozialen Status der Bewohnerinnen und Bewohner. Vorderhand ist das Wohnlich-Behagliche wichtig, und deutlich sind die

23 Vgl. Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen. Hg. v. Klaus L. Bergahn. Stuttgart 2000. Vgl. Birgitta Fuchs, Lutz Koch (Hg.): Schillers ästhetisch-politischer Humanismus. Die ästhetische Erziehung des Menschen. Würzburg 2006; Wilfried Noetzel: Friedrich Schillers Philosophie der Lebenskunst. Zur Ästhetischen Erziehung als einem Projekt der Moderne. London 2006.

24 Karl Alexis Waller: Vorrede zur 2. Auflage. In: Ders.: Der Stubengärtner, oder Anweisung, die schönsten Zierpflanzen in Zimmern und vor Fenstern zu erziehen, und auf eine leichte Art zu durchwintern. Sondershausen, Nordhausen 1821, S. VII.

25 Zum Interieur des Biedermeier vgl. Laurie A. Stein: Eine Kultur der Harmonie und Erinnerung. Die Transformation des Wohnraums im Biedermeier. In: Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder, Laurie Winters (Hg.): Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit. Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum. Ostfildern 2006, S. 71–80; Jan Mende: Blumentisch und Zimmerhecke (Anm. 1).

26 Vgl. Mein blauer Salon. Zimmerbilder der Biedermeierzeit. Ausstellungskatalog Nürnberg. Katalogbearbeitung: Christiane Lukatis. Nürnberg 1995; Laurie A. Stein: Zimmerbilder. In: Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder, Laurie Winters (Hg.): Biedermeier (Anm. 25), S. 188 f.

verschiedenen Sphären häuslichen Zeitvertreibs erkennbar: Kunst, Naturwissenschaften, Flora, Fauna, Musik, Literatur und Theater sind stets auf diesen Bildern präsent, und das ist ganz klar ein Bildungsstatement.

In diesem Kontext avancierten Zimmerpflanzen zum Gradmesser der botanischen Kenntnisse und der Geschmackssicherheit der Raumnutzenden.²⁷ Blattformen und Blütenfarben sollten mit der Einrichtung des Raumes harmonisch korrespondieren; seltene und schwer kultivierbare Arten demonstrierten gärtnerisches Geschick und pekuniäre Potenz. Wie überhaupt bei der Einrichtung des gesamten Raumes galt es bei der Auswahl und Platzierung der Pflanzen, die eigene Persönlichkeit durch einen individuellen Stil innerhalb des gesellschaftlichen Erwartungsrahmens zu entfalten. Zimmerpflanzen sind sinnlich erfahrbar, sie können Stimmungen beeinflussen und Erinnerungen wachhalten. Lebendig war damals der Brauch, Myrtenzweige aus einem Brautschmuck einzupflanzen, um Pflanzengedeihen und eheliches Glück symbolisch miteinander zu verflechten. Dabei hat das legendäre, aus dem Brautkranz der Königin Luise von Preußen (1776–1810) gezogene Myrtenbäumchen durchaus inspirierend gewirkt, auch wenn dieser Hochzeitsbrauch selbst älteren Datums ist.²⁸

Auf einer Darstellung des Goethe'schen Arbeitszimmers (s. Abb. 1, S. 193) steht an einem der beiden Fenster das 1805 erstmals botanisch dokumentierte Brutblatt (*Bryophyllum*), gemeinsam mit einem Kaktus, wohl *Selenicereus grandiflorus*.²⁹ Goethe hat beide Pflanzen als Solitäre positioniert, als Akzentsetzungen, die dem botanischen Interesse ebenso dienen mochten wie als belebende Kompensation für die Zumutungen

27 Vgl. Jan Mende: Blumentisch (Anm. 1).

28 Der Stamm der Luisen-Myrte befindet sich heute im Botanischen Museum Berlin. Vgl. Kathrin Grotz, Patricia Rahempour: Schlafzimmer (Anm. 21), S. 40. Das Einpflanzen eines Myrtenzweiges im Blumenerker des Knoblauchhauses ist anlässlich der Hochzeit von Henriette Keibel mit Carl Knoblauch im Jahr 1818 überliefert. Vgl. Richard Knoblauch: Chronik des Knoblauchhauses (Anm. 4), S. 87.

29 Johann Joseph Schmeller: Johann Wolfgang von Goethe in seinem Arbeitszimmer [...] dem Schreiber Johann August Friedrich John diktierend, Öl auf Leinwand, 1834. Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. KGe/00742; Günter Steiger: Diesem Geschöpfe leidenschaftlich zugetan. *Bryophyllum calycinum*. Goethes »pantheistische Pflanze«. Weimar 1986, bes. S. 17 f. Auch eine auf 1822 datierte Darstellung des am Schreibtisch sitzenden Wilhelm Grimm weist lediglich eine einzelne Agave auf; abgebildet in: Expedition Grimm. Hessische Landesausstellung Kassel 2013. Im Auftrag des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst hg. v. Thorsten Smidt. Dresden 2013, S. 50, Abb. 2.

des Winters. Der Dichter hasste diese Jahreszeit, zwang sie ihn doch zum Rückzug in die beengten Verhältnisse seiner »Dachshöhle«. ³⁰ Alexander von Humboldt (1769–1859), ein ähnlich Fühlender, legte dem Dichter denn auch die Lektüre seiner *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse* (1806) nahe, denn »am rauhen Winterabend wandelt man ja wohl gerne einmal in einem schön belaubten Tropenwald umher«. ³¹

Dass der botanophil-wissenschaftliche Aspekt des Stubengärtnerens noch lange nachwirkte, zeigt ein 1836 entstandenes Gemälde von Eduard Gaertner (1801–1877). ³² Als der Maler das Innere eines Wintergartens in der Alexanderstraße 22 in Berlin-Mitte dokumentierte, ging es ihm primär um die biedermeierlich traute Familienkonstellation: Frau und Kinder des Wollhändlers Carl Westphal (1783–1860) sind an einer wohnlichen Sitzgruppe zusammengekommen. Aber die ganze Szenerie ist hinterfangen von einer gigantischen Pflanzensammlung, die Westphal über Jahrzehnte hinweg ambitioniert zusammengetragen hat. Diese Pflanzen sind jedoch keineswegs nach dekorativen Gesichtspunkten aufgestellt worden, sondern primär nach taxonomischen Prämissen. Westphal besaß als »Blumen- und Gartenfreund« mehrere Treibhäuser, und es kamen »Hortikulturisten und Gartenfreunde von weit her, um die Gartenanlagen und Gewächshäuser zu besichtigen«. ³³

Zimmerbild mit Pflanzen

Ein Zimmerbild von der Hand Ludwig Wilhelm Wittichs (1773–1832) mag das Gesagte illustrieren (Abb. 2). ³⁴ Der Berliner Verleger dokumentierte 1828 als malender Autodidakt sein Wohnzimmer in der Französischen Straße 43. Wittich war erst kurz zuvor eingezogen und bildete nun stolz sein neues Domizil ab: ein musterhaftes Ambiente reinsten Bieder-

30 Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang [Biedermannsche Ausgabe]. Auf Grund der Ausgabe u. des Nachlasses v. Floboard von Biedermann ergänzt u. hg. v. Wolfgang Herwig. München 1998. Bd. III/1: 1817–1825, S. 579, 582, 585.

31 Zit. nach Manfred Geier: Die Brüder Humboldt. Eine Biographie. Hamburg 2009, S. 252 f.

32 Siehe Dominik Bartmann (Hg.): Eduard Gaertner 1801–1877. Ausstellungskatalog Stadtmuseum Berlin. Berlin 2001, Kat.-Nr. 220.

33 Ebd.

34 Stadtmuseum Berlin, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. GHZ 88/11.

meiers, charakterisiert als Ort der Kommunikation mit geöffneten Türen und Fenstern, sowie eine Sphäre musischer Beschäftigung und gebildeter Kunstbetrachtung. Musikinstrumente, die Bücher in den Regalen und die Kupferstiche an den Wänden, dazu natürlich die Zimmerpflanzen, alles ist bedeutsam für das Ganze. Die auf der Kommode stehende Uhr im Zentrum des Bildes betont das temporär Situative, während der hohe Spiegel für Helligkeit und lebendige Bewegung sorgt. Bemerkenswert ist die lichte Fensterdrapierung, die an eine Bühnendekoration erinnert. Die Vorhänge markieren effektiv den Übergang vom geschützten, musisch geprägten Privatbereich hinaus in die öffentliche und durchaus geräuschvolle Außenwelt. Auf den Fensterbrettern stehen Blumentöpfe mit blühenden und die Zuluft beduftenden Pflanzen, darunter die alles überragenden Exemplare der damals schon beliebten Zimmercalla (*Zantedeschia aethiopica*).

Beides, Vorhänge und Pflanzen, halten indessen das Draußen auf Distanz. Sie kaschieren die nahe Häuserfassade und beugen der Neugierde der Nachbarschaft von gegenüber vor.³⁵ Die Blumen imaginieren dabei den Blick in die freilich gar nicht vorhandene freie Natur, und sie werden dabei akustisch unterstützt von singfreudigen Vögeln, wohl Zeisige, in den darüber aufgehängten Käfigen. Sitzgelegenheiten in den Fensternischen und das Tafelpiano links zeigen, dass Wittich und seiner Familie daran gelegen ist, in dieser Raumzone Artefakte und Lebewesen zu mischen und somit den vermeintlichen Trennlinien zwischen Kunst und Natur die Schärfe zu nehmen.

Stubengärtnern im Berliner Knoblauchhaus

Zimmerpflanzen sind für das Biedermeierinterieur eine Selbstverständlichkeit, gar unabdingbar, und das sollte bei heutigen musealen Präsentationen unbedingt Beachtung finden. So weist das Museum Knoblauchhaus in Berlin aktuell sieben historische Interieurs auf, wobei es sich

35 Siehe das mit Pflanzen vollgestellte Einzelfenster in Adolph Menzels *Wohnstube eines Buchtrödlers* von 1848, abgebildet in Sabine Rewald: *Rooms with a View. The Open Window in the 19th Century*. Ausstellungskatalog New York. New Haven 2011, Kat.-Nr. 21. Siehe auch das Bild *Stube des Majors im Kirms-Krackow-Haus* von Hugo Gauby (um 1860), abgebildet in Ulrike Müller-Harang: *Das Kirms-Krackow-Haus in Weimar. Die Baugeschichte, die Geschichte des Gartens, die Hausbewohner, Freunde und Gäste*. Mit Beiträgen v. Jürgen Beyer u. Angelika Schneider. München, Wien 1999, Abb. 102.



*Abb. 2: Ludwig Wilhelm Wittich: Das Wohnzimmer des Künstlers
in der Französischen Straße 43, 1828*



*Abb. 3: Museum Knoblauchhaus. Rekonstruiertes Interieur
mit Zimmerpflanzen, darunter Gummibaum (*Ficus elastica*), 2023*

mehrheitlich um nachempfundene Rekonstruktionen handelt. Im 1835 eingerichteten und 2019 weitgehend wiederhergestellten Raffaelzimmer, das auf einen Entwurf des Schinkel-Schülers Eduard Knoblauch (1801–1865) zurückgeht, besetzen Pflanzen traditionell die besonnten Areale am Fenster (Abb. 3). Zwar verstanden der Hausherr Carl Knoblauch (1793–1859) sowie seine Zeitgenossen und Freunde, darunter Wilhelm von Humboldt (1767–1835), Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) und Christian Daniel Rauch (1777–1857), die Wohnung tatsächlich als oft familiär geprägten Rückzugsort. Doch besaß die gesellige Kommunikation in den bürgerlichen Zirkeln allergrößte Bedeutung, egal ob im engeren Familien- und Freundeskreis oder im Rahmen von Vereinen oder Logen. Das eigene Wohnzimmer konnte daher ein intimer Rückzugsraum sein und im nächsten Augenblick ebenso Bühne von Geselligkeit und hitziger Diskussionen, auch über politische Dinge.³⁶ Im Rahmen häuslicher Geselligkeit nahmen zudem Frauen bedeutende Positionen als Salondamen und Gastgeberinnen ein, ganz im Gegensatz zur männlich geprägten Vereinskultur.³⁷ Gerade im semiöffentlichen Rahmen privater Salons und Teegesellschaften dienten Zimmerpflanzen dann als kommunikationsstimulierende Stichwortgeber für bildungsschwere Erörterungen und Fernreisefantasien: »Der Anblick exotischer Pflanzen [...] erfüllte meine Einbildung mit den Genüssen, die die Vegetation wärmerer Länder gewähren muß«, notierte schon der jugendliche Alexander von Humboldt.³⁸ Auch die leichtfüßige Blumensprache konnte den Gesprächsfluss forcieren.³⁹ Das Thema Pflanzen war durchaus geeignet, den intellektuellen Diskurs anzuregen, egal, ob es um Humboldts Postulat eines allumfassenden Zusammen-

36 Vgl. Gisela Mettele: Der private Raum als öffentlicher Ort. Geselligkeit im bürgerlichen Haus. In: Dieter Hein, Andreas Schulz (Hg.): Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. München 1996, S. 155–169. Vgl. im selben Band auch Thorsten Maentel: Zwischen weltbürgerlicher Aufklärung und stadtbürgerlicher Emanzipation. Bürgerliche Geselligkeitskultur um 1800, S. 140–154.

37 Vgl. Gisela Mettele: Der private Raum (Anm. 36), S. 156.

38 Zit. nach Patricia Rahemipour: Flora. Die Pflanzen. In: Paul Spies, Ute Tintemann, Jan Mende (Hg.): Wilhelm und Alexander von Humboldt. Berliner Kosmos. Köln 2019, S. 115–117, hier S. 115.

39 Bei der Blumensprache handelt es sich um eine Kommunikationsform, die sich eines an Blütenformen festgemachten Zeichensystems bedient, um Gefühle und Wünsche nonverbal äußern zu können. Vgl. Karl Blumauer: Die Blumensprache nach vaterländischen Dichtungen. Eine Frühlings Gabe. Hamm 31826; eine humoristische Blumensprachen-Lithografie abgebildet bei Wolfgang Gottschalk (Hg.): Die große Welt im Kleinen. Berliner Bilderbogen aus zwei Jahrhunderten. Berlin 1999, S. 130.



*Abb. 4: Museum Knoblauchhaus.
Gebäudefassade mit Pflanzkasten am ersten Obergeschoss*

hangs der Dinge und die komplexe Universalität der Natur ging oder gar um Goethes Urpflanze, die der Suche nach einem metaphorisch Ganzen verpflichtet war: »Jede Pflanze winket dir nun die ewgen Gesetze.«⁴⁰

Das Museum Knoblauchhaus besitzt eine architektonische Besonderheit, die über das damals übliche Maß des Stubengärtnerns hinausgeht, und das ist ein originaler Blumenerker: ein wohl im Jahr 1806 dem Fenster vorgesetzter Pflanzkasten, der einzig dem Botanisieren vorbehalten war (Abb. 4).⁴¹ Zeitgenössische Ratgeberbücher empfahlen nämlich sol-

40 Johann Wolfgang Goethe: Die Metamorphose der Pflanzen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u. a. Abt. I: Sämtliche Werke. Bd. 1: Gedichte 1756–1799. Hg. v. Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1987, S. 639–641, hier S. 641.

41 Der Blumenerker steht sicherlich in Verbindung mit der 1806 erfolgten Modernisierung der Gebäudefassade durch Anbringung eines klassizistischen Rankenfrieses. Vgl. Jan Mende: Zwischen Inszenierung und Authentizität. Im Berliner Knoblauchhaus wird die Biedermeierzeit lebendig. In: Richard Knoblauch: Chronik des Knoblauchhauses (Anm. 4), S. 13–56, hier S. 40.

che rundum und vor allem auch nach oben hin verglasten Kästen, um den besonders wertgeschätzten Pflanzen eine naturnah besonnte Position zu sichern.⁴² Ein solches Glashäuschen erweitert das Zimmer nach außen und kann als eine Art Ausguck genutzt werden, doch vorderhand steht bei der Installation des Glaskastens der Wunsch Pate, als »Blumen- und Pflanzenliebhaber [...] das im Kleinen zu leisten, wozu Besitzer von Gärten und Treibhäusern im Großen allein im Stand sind«. ⁴³ Wer sich einen solchen Pflanzkasten an die Fassade anbringen ließ, meinte es zweifellos ernst mit seinem Hobby. Denn die »Ausübung der Botanik ist [...] ein sehr nützlicher Gegenstand unserer Wißbegierde, und zugleich mit unennbarem Vergnügen verbunden« und nicht zuletzt »für einen Geschäftsmann [...] vollkommen geeignet, ihn in Erholungsstunden angenehm zu unterhalten«. ⁴⁴

Mag vor allem das Erkenntnisstreben der Botanophilie ausschlaggebend für die Etablierung des belebten Interieurs sein, so besaß auch dessen dekorativ-unterhaltender Aspekt und selbst die »reinste Sinnenfreude« ⁴⁵ einen wachsenden Stellenwert. »Die Schönheit der Pflanzenwelt lockt den Menschen, ihr Genuß ist reuelos, und verjüngt sich mit neuen Reitzen.« ⁴⁶ Es zählt zum »moderne[n] Luxus die Zimmer mit Blumen zu besetzen«, wie das *Journal des Luxus und der Moden* schon 1792 schrieb. ⁴⁷ »Die wärmsten Liebhaberinnen davon sind die Damen, weil Blumen sehr dekorieren, und Wohlgeruch verbreiten, und also auf doppelte Art der feinen Sinnlichkeit schmeicheln.« ⁴⁸ Die Kommerzialisierung

42 Vgl. Sophie Ruppel: Botanophilie (Anm. 1), S. 476 f.

43 Ludwig Karl Christoph Baron von Liliencron: Allgemeiner Zimmer-Blumen- und Pflanzengärtner [...]. Hamburg, um 1820, S. 61 f.; zit. nach Sophie Ruppel: Botanophilie (Anm. 1), S. 447.

44 [Anon.:] Zuruf an angehende Botaniker. In: Botanisches Taschenbuch (1808), S. 6 f.; zit. nach Sophie Ruppel: Botanophilie (Anm. 1), S. 226.

45 August Johannes Carl Batsch: Botanik für Frauenzimmer und Pflanzenliebhaber welche keine Gelehrten sind. Weimar 1795, S. 8.

46 Ebd.

47 Jan Ingenhousz: Ueber den Luxus der Zimmergärten. In: *Journal des Luxus und der Moden* 7 (1792), S. 597–605, hier S. 597. Zum *Journal des Luxus und der Moden* vgl. Angela Borchert, Ralf Dressel (Hg.): *Das Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800*. Heidelberg 2004; Daniel Purdy: *Modejournale und die Entstehung des bürgerlichen Konsums im 18. Jahrhundert*. In: Michael Prinz (Hg.): *Der lange Weg in den Überfluss. Anfänge und Entwicklung der Konsumgesellschaft seit der Vormoderne*. Paderborn, München, Wien u. a. 2003, S. 219–230.

48 Jan Ingenhousz: Ueber den Luxus der Zimmergärten (Anm. 47), S. 598.

des Phänomens Zimmergarten folgte auf dem Fuße: Im selben Jahr 1792 publizierte die Zeitschrift das Modell eines geschmackvoll geschreinerten Blumentischs, wohl nach französischem Vorbild.⁴⁹ 1798 folgte eine »Blumenpyramide nebst Vogelkäfig für ein Damenzimmer«.⁵⁰ Auch wurden passende Pflanzgefäße empfohlen, beispielsweise von Wedgwood aus England. Nicht von ungefähr gelten die 1790er Jahre als ein regelrechtes Vasenjahrzehnt,⁵¹ boomte doch der Markt für antikisierende Ziergefäße und Pflanztöpfe ebenso, wie er hart umkämpft war: Vor allem im Streit um Raubkopien neuer Gefäßmodelle manifestierte sich ein enormer Konkurrenzkampf zwischen den großen Töpfereien beziehungsweise Terrakottaherstellern in Berlin, Magdeburg, Weimar und andernorts.⁵² Natürlich erkannten auch Buchverlage das kommerzielle Potenzial und gaben botanische Lehr- und Ratgeberbücher heraus.⁵³ Diese Literatursparte blühte in den 1810er und 1820er Jahren enorm auf. Vor allem aber profitierten die Treibhausunternehmen und Gärtnereien, denn mit Zimmerpflanzen ließ sich geschickt dem winterlichen Umsatztieft begegnen; fliegende Händler sorgten für den Vertrieb.⁵⁴ Wegweisend war hier unter anderem die Berliner Kunst- und Handelsgärtnerei von Peter Carl Bouché (1783–1856), der gemeinsam mit seinem Bruder Peter Friedrich Bouché (1785–1856) Pflanzen wie den Gummibaum (*Ficus elastica*), die japani-

49 Ameublement. Ein Jardin portatif oder Blumen-Tisch. In: Journal des Luxus und der Moden 7 (1792), Taf. 36, S. 638 f.

50 Ameublement. Eine Blumen-Pyramide für Zimmer. In: Journal des Luxus und der Moden 13 (1798), S. 798 f.

51 Vgl. Heather Jane McCormick, Hans Ottomeyer: Vasemania. Neoclassical form and ornament in Europe. Selections from the Metropolitan Museum of Art. Ausstellungskatalog New York. Hg. v. Stefanie Walker. New Haven 2004.

52 Vgl. Jan Mende: Die Tonwarenfabrik Tobias Chr. Feilner in Berlin. Kunst und Industrie im Zeitalter Schinkels. Berlin, München 2013, S. 24–30. Berühmt waren die Pflanzbehälter von Wedgwood in England. Siehe Catherine Horwood: Potted History. The Story of Plants in the Home. London 2007, S. 66 f. Ein ganzer Mustersatz irdener Blumentöpfe ist abgebildet im *Allgemeinen Teutschen Garten-Magazin* 4 (1807), Taf. 22 (»Formen der Blumen-Scherben«); URL: https://zs.thulb.uni-jena.de/receive/jportal_jparticle_00300981 (4. März 2025).

53 Vgl. Sophie Ruppel: Botanophilie (Anm. 1), S. 49–59.

54 Vgl. Friedrich Gottlieb Dietrich: Aesthetische Pflanzenkunde oder Auswahl der schönsten Zierpflanzen nach den Bedürfnissen der Blumenfreunde in Klassen eingetheilt, nebst Angabe ihrer Behandlung in Zimmern, Gewächshäusern und in freien Gärten. Bd. 1. Berlin 1812; Darstellungen englischer Pflanzenhändler abgebildet in Catherine Horwood: Potted History (Anm. 52), S. 50, 61.

sche Kamelie (*Camellia japonica*) oder auch den Oleander (*Nerium oleander splendens*) auf den Berliner Markt brachte. Bouché trat auch selbst als Bestsellerautor botanischer Ratgeberbücher hervor und konnte so die Nachfrage seiner Kundschaft gezielt steuern.⁵⁵

Gewöhnlich handelte es sich bei den Zimmerpflanzen um Exoten aus den Tropen und Subtropen, deren Ursprungsexemplare teilweise schon Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte vorher nach Europa gebracht worden waren.⁵⁶ Die Zahl der in der Ferne ausfindig gemachten Pflanzen stieg nach 1820 exponentiell an, nicht zuletzt durch Abenteurer wie Robert Fortune (1812–1880), die dem »grünem Gold« nachjagten. Als Saatgut, Stecklinge, Knollen und schließlich auch als Lebendexemplare im sogenannten Wardschen Kasten wurden sie nach Europa verbracht.⁵⁷

Jahrhundertmitte: Miniaturdschungel und Palmenhaus

In den 1830er Jahren emanzipierte sich der begrünte Wohnraum schließlich vom wissenschaftlichen Anspruch der Spätaufklärung; das Botanisieren wurde zum reinen Hobby. Das hing auch mit den akademisch kanalisierten Bahnen zusammen, in denen sich mittlerweile die von einer männlichen Gelehrtencommunity dominierte Botanik bewegte.⁵⁸ Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich der begrünte Innenraum jedenfalls fest in den Interieurs etabliert. Sei es als domestizierter Miniaturdschungel in den Wohnungen der Wohlhabenden oder auch als Blumentopfarrangement

55 Vgl. Carl Paul Bouché: Der Zimmer- und Fenstergarten. Oder kurze und deutliche Anleitung die beliebtesten Blumen und Gewächse in Zimmern und Fenstern ziehen, pflegen und überwintern zu können. Nebst einer Anweisung zur Blumentreiberei und zu einer für alle Monate geordneten Behandlung der in diesem Werke vorkommenden Gewächse. Berlin 1808 (mit mehreren Nachauflagen bis 1833).

56 Vgl. das umfangreiche »Verzeichnis von Treibhauspflanzen, welche zu bekommen sind bei dem Handelsgärtner August Breiter in Leipzig«, publiziert in Friedrich Gottlieb Dietrich: Der Wintergärtner oder Anweisung die beliebtesten Modellblumen oder Zierpflanzen, ohne Treibhäuser und Mistbeete, in Zimmern, Kellern und andern Behältern zu überwintern, oder für den offenen Garten vorzubereiten. Dritte umgearbeitete und verbesserte Auflage. Berlin 1808, S. 187–231.

57 Der Wardsche Kasten, ein »ewiges« Terrarium, wurde 1829 von Nathaniel Ward in England erfunden. Vgl. Stefan Schneckenberger: Auf der Jagd (Anm. 10), passim.

58 Vgl. Sophie Ruppel: Botanophilie (Anm. 1), S. 377–379, 490 f.

auf den Fensterbrettern der ›einfachen Leute‹. Alexander von Humboldt stattete seine heimische Bibliothek immerhin mit einer raumhohen Palme aus und hielt passend dazu ein Chamäleon, das in einem Glaskasten vegetierte, sowie einen steinalten Papageien namens Jakob, der eigentlich ein Weibchen war.⁵⁹ Das atmosphärisch Schwüle der Tropen ließ Humboldt in seiner Wohnung durch kräftiges Heizen imaginieren, denn 27°C aufwärts stünden ihm, dem selbsternannten »Waldmensch[en] aus dem Papageienlande«, unbedingt zu, und zwar sommers wie winters.⁶⁰ Mit dieser kostenintensiven Praxis, denn Brennholz war teuer, löste er sich von den Jahreszeiten vor der Haustür. Aber das strebten die Zimmergärtner ohnehin an. Wenn der eisige Winter das Draußen zum Erstarren brachte, blühten hinter den Fenstern munter Krokusse und Tulpen, gehörte es doch zum »modernen Luxus[,] die Zimmer mit [...] frühzeitig getriebene[n] Blumen zu einem immer blühenden Garten zu machen«. ⁶¹ Nötigenfalls aber ließ sich auch das Lebendige ersetzen, durch künstliche Blumen aus Papier oder Seide beispielsweise.

Eine 1865 gemalte Ansicht der Oranienburger Straße, nur 200 Meter von Humboldts Wohnung entfernt, illustriert, wie selbstverständlich Pflanzen mittlerweile an beinahe jedem Fenster platziert waren (Abb. 5).⁶² Eigentlich in jeder Gebäudeöffnung sind sie zu sehen, neben bunten Blüh- und Rankenpflanzen, die aus den Fenstern hervordrängen, aber auch kleinen Bäumchen und markanten Kakteen. Diese grüne Überfülle ging auch ins Freie über; sie ist andernorts auf Balkonen und Terrassen zu sehen oder am Eingang von Stadtpalais und Bürgerhäusern.⁶³ Der um 1850 an deutschen Landhäusern in Mode kommende »Pleasureground« nach englischem Vorbild vermittelte als ausgedehntere Wohnung sogar den Übergang zum Landschaftspark. Ausgestattet mit »schönsten und seltensten ausländischen Gewächse[n]«, mit »merkwürdige[n] Thiere[n]«, Ruhesitzen und Fontänen setzte der »Pleasureground« die häuslichen »Ge-

59 Vgl. Ferdinand Damaschun, Ralf Thomas Schmitt: Fauna. Der Vogel. In: Paul Spies, Ute Tintemann, Jan Mende (Hg.): Wilhelm und Alexander von Humboldt (Anm. 38), S. 119–121.

60 Jan Mende: Alltag. Das Bett. In: Ebd., S. 73–77, hier S. 77.

61 Jan Ingenhousz: Ueber den Luxus der Zimmergärten (Anm. 47), S. 597 f.

62 Emile de Cauwer: Die Neue Synagoge in der Oranienburger Straße, Öl auf Leinwand, 1865. Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr. VII 59/463 x.

63 Ein übervoll mit Pflanzen arrangierter Hauseingang, abgebildet von Eduard Gaertner im Gemälde *Kriegsministerium in der Leipziger Straße*, 1850. Siehe Irmgard Wirth: Eduard Gaertner. Der Berliner Architekturmaler. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1978, Abb. 172.



Abb. 5: Emil de Cauwer: Die Neue Synagoge in der Oranienburger Straße (Ausschnitt), 1865

mächer, in vergrößertem Masstabe unter freiem Himmel« fort.⁶⁴ In der Stadt hatten komplett begrünte Gebäudefassaden dagegen nur temporären Charakter, so als Festdekoration mit Blattgirlanden, Kränzen, Zweigen und Blüten.⁶⁵ Dagegen avancierten Orangerien, Treibhäuser und Wintergärten zu urbanen Treffpunkten geselligen Lebens. Das Winterhaus für neuholländische Pflanzen – 1820 unter Mitwirkung Karl Friedrich Schinkels im Königlichen Botanischen Garten in Schöneberg errichtet – diente dem preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm (1795–1861) als Ort für eine Mittagstafel.⁶⁶ Dabei waren große Palmenhäuser lange Zeit der Hocharistokratie vorbehalten. Mitte des Jahrhunderts aber

64 Humphrey Repton: *Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening* [...]. London 1803, S. 52 f.; zit. nach der deutschen Übersetzung in Christian Katschmanowski: *Salons unter freiem Himmel. Der Pleasureground in Branitz und seine Ausstattung*. Hg. v. der Stiftung Fürst-Pückler-Museum Park und Schloss Branitz. Cottbus 2021, S. 18.

65 Siehe den Festschmuck des Goethe'schen Wohnhauses zum 100. Geburtstag Goethes in Paul Kahl, Hendrik Kalvelage (Hg.): *Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar*. Göttingen 2015–2019. Bd. 1: *Das Goethehaus im 19. Jahrhundert. Dokumente*. Göttingen 2015, S. 539 f. (Nr. 587), S. 563 f. (Nr. 615).

66 Vgl. Karl Friedrich Schinkel: *Lebenswerk*. Begründet v. Paul Ortwin Rave. Hg. v. der Akademie des Bauwesens, Berlin. Berlin u. a. 1939–2014. Bd. 11: Paul Ortwin Rave: *Berlin III. Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer, Wohnbau und Denkmäler*. Berlin 1962, S. 79 f.

zogen bürgerliche Aufsteiger nach, darunter der Lokomotivfabrikant August Borsig (1804–1854) in Berlin-Moabit.⁶⁷ Jetzt kamen Gewächshäuser in Mode, in denen nicht mehr die hübsch eingehegte Natur in den Wohnraum integriert wurde, sondern nachgebaute Waldlandschaften ferne Welten und exotisch aufgeladene Sehnsuchtsorte imaginierten. Die Verbürgerlichung des Gewächshauses erreichte 1873 mit dem in Charlottenburg bei Berlin eröffneten riesigen Palmenhaus Flora ihren Höhepunkt.⁶⁸ Als Teil eines »Vergnügens-Etablissements« wartete es mit einem tropischen Landschaftsbild für jedermann auf.⁶⁹

Tropengehölz im Schauspielhaus

Als Carl Blechen (1798–1840) fünf Ansichten des 1831 fertiggestellten königlichen Palmenhauses auf der Pfaueninsel bei Potsdam malte, setzte er in eines seiner Bilder sogenannte Odaliskinnen ein, die als weibliches Stafagepersonal die lichtdurchflutete Halle beleben – zwei davon ursprünglich sogar mit nacktem Oberkörper. Blechens Intention war es, das Abbild des Palmenhauses mit den damals gängigen, kolonial geprägten Vorstellungen vom Orient zu verknüpfen und mit den als indisch zu lesenden, lasziv hingelagerten Frauenfiguren erotisch aufzuladen.⁷⁰ Ganz anders bei Schinkel, der kurz zuvor, 1828, ganz auf erkenntnisorientierte Wirkung setzte und den Konzertsaal des von ihm entworfenen Berliner Schauspielhauses kurzerhand in einen Palmenhain verwandelte, ergänzt um ein monumentales Hintergrundbild mit Polarlicht. Anlass war der Internationale Naturforscherkongress, den Alexander von Humboldt am Abend des 28. Septembers eröffnete. Eigentliches Highlight aber war das waldähnliche Arrangement aus Palmen, darunter »seltene amerikanische Gewächse«, für deren Heranschaffung die königlichen Gärten und

67 Vgl. Michael Seiler: Der Borsig'sche Garten und die Gewächshäuser in Moabit. In: Karl Schwarz (Hg.): Berlin. Von der Residenzstadt zur Industriemetropole. Ein Beitrag der Technischen Universität zum Preußen-Jahr 1981. Berlin 1981. Bd. 1: Aufsätze. Die Entwicklung der Industriestadt Berlin – das Beispiel Moabit, S. 487–494.

68 Vgl. Berlin und seine Bauten. Hg. v. Architekten-Verein zu Berlin. Berlin 1877. Teil 1, S. 168.

69 Ebd., S. 167–169, das Zitat auf S. 168.

70 Vgl. Birgit Verwiebe: Das Innere des Palmenhauses. In: Angelika Wesenberg, Birgit Verwiebe, Regina Freyberger (Hg.): Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Nationalgalerie. Petersberg 2017, S. 90.

Orangerien förmlich geplündert worden waren.⁷¹ Die Anmutung dieses temporären Urwaldes im hochartifizialen Schinkel-Theater soll für das Publikum überwältigend gewesen sein.

Der Antagonismus von Natur und Kultur ist hier gewissermaßen aufgehoben: Denn so, wie Parkskulpturen und Staffagegebäude im Landschaftspark als kulturelle Zeichensetzungen gedacht waren, so wurden hier umgekehrt die Lebendpflanzen dem kultiviert-theatralen Revier des klassizistischen Musentempels einverleibt – ein schönes Beispiel für die Durchmischung von Kunst und Wissenschaft. Schinkels Festdekoration macht indessen deutlich, worum es bei den aus ihrem ursprünglichen Vegetationszusammenhang entnommenen Pflanzen eigentlich ging: einerseits um die anlassgebundene Imagination eines exotisch-unberührten Landschaftsbildes und andererseits, und das trifft auf die Zimmergärten jener Jahre ebenso zu, um das Zurschaustellen der gezähmten und in Abhängigkeit gebrachten Natur durch den modernen Menschen. Das entsprach dem Fortschrittsoptimismus der damaligen gesellschaftlichen Eliten, angetrieben von den gewaltigen Erfolgen der Naturwissenschaften und der Industrialisierung. Es überwog die Überzeugung, dass der »gewaltige Mensch« sich die Natur letztlich untertan machen müsse, um »die Erde in ein Paradies« und das Dasein der Menschen »in ein Leben der Götter zu verwandeln«, wie es schon 1795 in der *Botanik für Frauenzimmer* hieß.⁷² Für einen Seidenhändler wie Carl Knoblauch war es 30 Jahre später bereits ausgemachte Sache, dass die Menschheit stetig voranschreitet »in ihrer Herrschaft über die Natur«. »[W]ir stehen«, so notierte er, »an einem bedeutenden Wendepunkt der Menschheitsgeschichte, die zu einem immer vollständigeren Siege über die Natur führt«.⁷³ Bertel Thorvaldsens (1770–1844) Relief des einen Löwen reitenden Amor, *Amor på løvens ryg*, 1809 modelliert, ist damals ein populäres Sinnbild der alles, auch die rohe Natur, überwältigenden Kraft der Liebe und der Kunst.⁷⁴ In diesem Kontext ist die Einrichtung eines vegetabil belebten Biedermeierinterieurs geradezu als ein zivilisatorischer Akt der Domestizierung zu verstehen und sogar als ein Übertrumpfen natürlicher Potenziale. So käme, notierte schon 1795 der Jenaer Universitätsprofessor August Batsch (1761–1802), in den zum »Vergnügen der An-

71 Vgl. den Bericht Carl Knoblauchs in Richard Knoblauch: *Chronik des Knoblauchhauses* (Anm. 4), S. 176.

72 August Johannes Carl Batsch: *Botanik für Frauenzimmer* (Anm. 45), S. 8.

73 Richard Knoblauch: *Chronik des Knoblauchhauses* (Anm. 4), S. 122.

74 Vgl. Stefano Grandesso: Bertel Thorvaldsen (1770–1844). *With a catalogue by Laila Skjøthaug*. Mailand 2015, S. 102, 272.

schauung« eingerichteten Zimmergärten eine botanische Vielfalt zusammen, die »selbst die Natur [...] nicht würde gezeigt haben«.75 Im Hortus conclusus des bepflanzten Innenraums ist jedenfalls Fremdes aus aller Welt hochwillkommen. Das Ursprüngliche und Wilde des Dschungels bleibt zwar außen vor, aber das Ganze ist doch ein Spiel mit der Ambivalenz von Wuchern und Zähmen. Selbst mit den toxischen Ausdünstungen mancher Pflanzen wussten die Zimmergärtner umzugehen, trotz medial geschürter Vergiftungsängste.76 Miniaturausgaben großer Pflanzen, gern aus weit entfernten Gefilden, befeuerten die durch Fantasie anzureichernde Vorstellung einer weltumspannenden Fülle des Lebens und bestätigten wohlfeil die vermeintliche Überlegenheit der modernen Zivilisation.

Zimmerpflanzen im klassizistischen Interieur

Von den eher auf wohnliche Behaglichkeit ausgerichteten, aber ungemein geschmackvoll eingerichteten Interieurs des Biedermeier lässt sich das viel strenger strukturierte und vor allem repräsentativere Interieur des explizit höfischen Klassizismus gewöhnlich gut abgrenzen.77 Der von Charles Percier (1764–1838) und Pierre-François-Léonard Fontaine (1762–1853) geprägte Style Empire des französischen Kaisers Napoléon Bonaparte (1769–1821) hatte für die deutschen Landesfürsten noch bis in die 1830er Jahre normativen Charakter.78 Es sind zumeist sehr streng durchkomponierte und oft symmetrisch angelegte Räumlichkeiten. Jedes ein-

75 August Johannes Carl Batsch: Botanik für Frauenzimmer (Anm. 45), S. 8 f.

76 Vgl. Sophie Ruppel: Botanophilie (Anm. 1), S. 396–423.

77 Zum Biedermeierstil vgl. v.a. Hans Ottomeyer, Klaus Albrecht Schröder, Laurie Winters (Hg.): Biedermeier (Anm. 25); Heidrun Zinnkann: Der feine Unterschied. Biedermeiermöbel Europas 1815–1835. München 2007. Zur Unterscheidung von Empire- und Biedermeier-Möbeln vgl. Georg Himmelheber: Biedermeiermöbel. München 1991, S. 31–36.

78 Exemplarisch die Einrichtung der Schlösser in Hannover durch Georg Ludwig Friedrich Laves (1788–1864) und in Kassel durch Johann Conrad Bromeis (1788–1855). Vgl. Thomas M. Dann: Georg Ludwig Friedrich Laves (1788–1864). Raumkunst und Mobiliar. Lemgo 2022; Rolf Bidlingmaier: Das Residenzpalais in Kassel. Der Architekt Johann Conrad Bromeis und die Raumkunst des Klassizismus und Empire in Kurhessen unter Kurfürst Wilhelm II. Regensburg 2000; Ders.: Schloss Wilhelmshöhe in Kassel. Petersberg 2024. Vgl. auch Hans Ottomeyer: Die Erfindung des *style Empire*. In: König Lustik!? Jérôme Bonaparte und der Modellstaat Königreich Westphalen. Ausstellungskatalog Kassel. Katalogredaktion: Maike Bartsch. München 2008, S. 53 f.

zelne Element, jedes Architekturteil und Möbel nimmt einen ganz bestimmten, vorgeschriebenen Platz ein (Abb. 6). In diesen starren Raumkonzeptionen ohne viel Spielraum kann man keine Blumentöpfe einfach so auf dem Fensterbrett platzieren. Das mit heimischen Alabasterplatten ausgekleidete Runde Zimmer der Herzogin Luise (1757–1830) im Weimarer Residenzschloss, entworfen von Nikolaus Friedrich von Thouret (1767–1845), ist ein solch hochartifizierlicher Raum.⁷⁹ Anders als auf den besonnenen Fensterbrettern der gebildeten Stände konnten Pflanzen in solchem Ambiente gar nicht den Charakter botanischer Forschungsobjekte oder gar liebevoll umsorgter Familienmitglieder entwickeln, und das war auch gar nicht intendiert.

Doch auch wenn es Ausnahmen gab – im berühmten, mit luftigen Wandtextilien bespannten Schlafzimmer der preußischen Königin Luise im Schloss Charlottenburg standen Duftpflanzen an den Fenstern, um die Raumluft zu aromatisieren⁸⁰ –, Pflanzen waren im klassizistischen Architekturkontext eher ein Teil der Repräsentation. Trendsetzend war hier anscheinend Joséphine de Beauharnais (1753–1814), die erste Ehefrau Napoléon Bonapartes. Sie ließ ihre Residenz Malmaison von eigenen Treibhäusern mit Pflanzen, darunter Kakteen, üppig ausstatten.⁸¹ Bevorzugt seltene, zumal exotische Zimmerpflanzen wurden hier als dekorative Wertgegenstände zur Schau gestellt und wie plastische Bildwerke oder antike Vasen auf Podesten platziert beziehungsweise in eigens dafür konstruierten Möbeln präsentiert. Das ist sehr artifiziell und natürlich repräsentativer, denn es hat nichts Zufälliges und bewahrt immer die Contenance.

Pflanzenmöbel wurden schon in den 1790er Jahren auch in Deutschland immer beliebter; sie adaptierten französische Vorlagen (Abb. 7).⁸² In

79 Vgl. Rolf Bothe: *Dichter, Fürst und Architekten. Das Weimarer Residenzschloss vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*. Ostfildern-Ruit 2000, S. 58–60.

80 Der Verfasser dankt Dr. Samuel Wittwer für die Informationen zum Schlafzimmer Luises.

81 Vgl. Justus Franz Wittkop: *Die Welt des Empire. Directoire, Empire, Klassizismus*. München 1968, S. 106 f.; Christophe Pincemaille: *Malmaison, le jardin d'une femme sensible*. In: *Joséphine. Ausstellungskatalog Réunion des Musées Nationaux*. Paris 2014, S. 24–27.

82 Vgl. *Ameublement. Ein Jardin portatif* (Anm. 49); *Ameublement. Eine Blumen-Pyramide* (Anm. 50). Stellvertretend für französische Vorlagen siehe C. [Charles] Percier, P.F.L. [Pierre François Léonard] Fontaine: *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépiéds, candélabres [...]*. Paris 1812, Taf. 54; URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/percier1812/0081/image,info> (5. März 2025).



Abb. 6: Karl Friedrich Schinkel: Entwurf zum Weißen Zimmer im Königlichen Pavillon am Schloss Charlottenburg, 1824/25



Abb. 7: Georg Ludwig Friedrich Laves (Entwurf): Jardiniere, Hannover 1820–1840, Privatsammlung. Ausstellungspräsentation Museum August Kestner, Hannover 2023



Abb. 8: Unbekannter Künstler: Abendgesellschaft
beim Hamburger Kaufmann Caspar Voght, nach 1817

diese Pflanzentische und -gestelle wurden mitunter Vogelkäfige oder Aquarien mit Zierfischen integriert. Es waren richtige Miniaturbiotope voller Leben, eine mittels Kunst durch und durch gebändigte und massiv eingehegte Natur im Bonsai-Format.⁸³ Ein Jardin portatif genannter Blumentisch aus dem Besitz der Weimarer Großherzogin Maria Pawlowna (1786–1859) machte es möglich, während der Wintermonate einen blühend-duftenden Miniaturgarten im Zimmer zu platzieren, mit vorgezogenen Hyazinthen, Jonquillen, Tulpen, Tazetten, Narzissen, Iris und Amarylln als wahre Duftfontäne.⁸⁴ Eduard Sckell (1802–1873), der Hofgärtner in Belvedere, hatte zu diesem Zweck im Winter 1847 pro Woche bis zu zehn blühende Hyazinthen, Tazetten und Primeln ins Schloss zu liefern. Gewöhnlich wurden solche Pflanzentische passend für das vorhandene Interieur angefertigt, konnten aber beispielsweise auch bei der renommierten Möbelfabrik Danhauser in Wien per Katalog bestellt

83 Vgl. Sophie Ruppel: *Botanophilie* (Anm. 1) S. 477–481.

84 URL: <https://www.klassik-stiftung.de/ihr-besuch/ausstellung/jardin-portatif-1/> (5. März 2025).

werden.⁸⁵ Diese speziellen Pflanzenmöbel sind vor allem eine Eigenart des aristokratisch geprägten beziehungsweise höfischen Klassizismus gewesen, strahlten jedoch auch in das bürgerliche Interieur aus (Abb. 8).⁸⁶

Naturimagination ohne Zimmerpflanzen

Die aufwendigen Pflanzenarrangements des klassizistischen Interieurs stehen für eine bestimmte, aufs Dekorativ-Repräsentative zielende Form der Naturaneignung. Derartiges ließ sich aber auch anders bewerkstelligen: als Imagination von Natur durch rein dekorative Mittel, ganz ohne den Einsatz lebender Pflanzen. An einigen Raumschöpfungen der 1790er Jahre ist schön zu beobachten, dass das Interieur mit malerisch-illusionistischen Mitteln in einen zur Landschaft hin offenen Gartenraum verwandelt wird; eine Mode, die sich vor allem in Schlössern und Sommersitzen des preußischen Hochadels manifestierte.⁸⁷ Selbst Imaginationen von als

- 85 Josef Danhauser: Entwurf für einen Blumentisch mit Bassin und Vogelkäfig, undat., Bleistift, aquarelliert, Federzeichnung. Museum für angewandte Kunst (MAK) Wien, Sammlung Danhauser, Inv.-Nr. KI 8971-2077; URL: https://sammlung.mak.at/en/collection_online?id=collect-129604 (5. März 2025).
- 86 Die zahlreichen Zimmerbilder von bürgerlichen Interieurs zeigen nur sehr selten aufwendiger gestaltete Pflanzenmöbel, stattdessen aber einfache Stellagen wie auf der Darstellung eines Studierzimmers, abgebildet in: Mein blauer Salon (Anm. 26), Kat.-Nr. 42. Dagegen sind diese in adligen und fürstlichen Appartements in wesentlich größerer Zahl vertreten. Siehe Zeugen der Intimität. Privaträume der kaiserlichen Familie und des böhmischen Adels. Aquarelle und Interieurs des 19. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Schallenburg. Wien 1997, Taf. 95, 111, 114 u. a.; Andreas Dobler (Hg.): Interieurs der Biedermeierzeit. Zimmeraquarelle aus fürstlichen Schlössern im Besitz des Hauses Hessen. Bestands- und Ausstellungskatalog Eichenzell. Hg. v. der Hessischen Hausstiftung. Eichenzell 2004, Kat.-Nr. 3, 9, 73 u. a. Siehe auch das Jardiniere-Paar von 1822/24 aus der Wohnung des Architekten Laves in Hannover, abgebildet in Thomas M. Dann: Georg Ludwig Friedrich Laves (Anm. 78), Kat.-Nr. 113 f.
- 87 Unter mehreren Beispielen hier nur Schloss Pfaueninsel (vgl. Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg in den Klassizismus. Ausstellungskatalog. Katalogredaktion: Christoph Martin Vogtherr. Berlin 1997, S. 448), Schloss Schwedt (vgl. Guido Hinterkeuser: Friedrich Gillys Arbeiten für das Schloss in Schwedt/Oder. In: Jan Mende (Hg.): Friedrich Gilly 1772–1800. Kubus, Licht und Schatten. Berlin 2023, S. 138–151, hier S. 143–146) sowie Schloss Bad Freienwalde (vgl. Hermann Schmitz: Berliner Baumeister vom Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts. Berlin 1925, S. 212, 215).

ideal aufgefassten, mithin exotischen Landschaften im Geiste Rousseaus, wie eingangs erwähnt, waren auf diese Weise möglich. Aus der Bambushütte im Turmzimmer des Otahitischen Kabinetts im Schloss auf der Pfaueninsel – 1795 für Preußenkönig Friedrich Wilhelm II. (1744–1797) errichtet – lässt sich das aufgemalte Südsee-Elysium noch heute mit dem realen Ausblick auf die reizende Havellandschaft am Wannensee verknüpfen.⁸⁸ Gleichmaßen dekorativen wie didaktischen Ansprüchen genügen die detailfreudigen Darstellungen heimischer Flora und Fauna, wie im Luisium, dem Sommerdomizil der Fürstin Louise Wilhelmine von Anhalt-Dessau (1750–1811).⁸⁹

Nun hat es so etwas auch schon vorher gegeben, im Illusionismus des römischen Hochbarocks, auf den sich dann die ab 1760 aufblühende Prospektmalerei vor allem in Berlin berief.⁹⁰ In den Veduten von Carl Friedrich Fechhelm (1723–1785) begegnen weite Blicke in topografisch korrekt erfasste Landschaften ebenso wie solche in arkadische Idealgegenden. Andernorts in Deutschland war der Einfluss der holländischen Behangsel stärker, mit emotional aufgeladenen Stimmungslandschaften und dörflichen Idyllen.⁹¹ Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts aber machte sich im Gefolge der Empfindsamkeit ein von Frankreich ausgehender reiner Naturillusionismus bemerkbar. Louis Joseph de Bourbon, der Prinz Condé (1736–1818), ließ sich 1775 im Hameau des Parks von Chantilly einen außen als Scheune camouflierten Speisesaal errichten, der im Inneren täuschend echt als Wald ausgestaltet war: mit aufgemalten, raumhohen Bäumen und plastisch geformten Girlanden, aber auch mit Kieswegen, verdeckter Beleuchtung und klobigen Holzsitzen.⁹² Dieser auf die Spitze getriebene ›wilde‹ Naturalismus wirkte abgeschwächt bis in die Zeit um 1800 fort, mitunter erneut ergänzt um Elemente der älteren Illusionsmalerei im Stil der Chinoiserie. Hinzu kam, dass chinesische Pekings, also Stoff- oder Papiertapeten, das Interesse auf eine stärker abstrahierende Darstellung von Pflanzen, Blüten und Vögeln lenkten, womit das nicht zuletzt schon im Rokoko beliebte Bildschema von Zäunen

88 Vgl. Friedrich Wilhelm II. (Anm. 87), S. 448.

89 Vgl. Ernst Görgner: Tier- und Pflanzendarstellungen im Schloss Luisium. In: Thomas Weiss (Hg.): Das Luisium im Gartenreich Dessau-Wörlitz. Berlin, München 2010, S. 85–90.

90 Vgl. Eva Börsch-Supan: Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive (Anm. 14), S. 301–310.

91 Vgl. ebd., S. 307.

92 Vgl. ebd., S. 308.

und verschlankten Blütenbäumen zurückkehrte.⁹³ In Schloss Paretz des preußischen Kronprinzenpaares Friedrich Wilhelm III. (1770–1840) und Luise zeigt das 1797 eingerichtete Empfangszimmer eine harmonische Zusammenführung chinesischer Motive mit solcher des antik-römischen Illusionismus: China und die Antike galten als Vorformungen einer Idealnatur.⁹⁴ Ähnliches passierte in den Schlössern des Hochadels, beispielsweise in Bad Freienwalde, Charlottenburg und Hohenzieritz.⁹⁵ Der preußische Stararchitekt Friedrich Gilly (1772–1800) entwarf ebenfalls 1797 im Auftrag des Prinzen Friedrich Ludwig Karl (Louis) von Preußen (1773–1796) für das Schloss in Schwedt (Oder) ein »Rosenlaube« genanntes Zimmer (Abb. 9). Der illusionistische Effekt wurde hier mit aufgemalten Lattenkonstruktionen, Rankenwerk und vielen Blüten, aber auch mit einer als Himmel gestalteten Decke erzielt, unterstützt von großen Spiegeln, die das durch das Fenster einfallende Tageslicht im Raum verteilen.⁹⁶ Auch das nur wenig jüngere »Laubenzimmer« des Residenzschlosses Friedenstein im thüringischen Gotha folgt dieser Grundidee.⁹⁷ Bewusst sollten hier die Grenzen zwischen Innen und Außen verwischt werden, mit malerischen Effekten und oft auch mit Bildtapeten, aber, und das ist charakteristisch, nie mit echten Pflanzen. Gilly hat eine ganze Anzahl klassizistischer Interieurentwürfe hinterlassen, die für seine Schüler, darunter auch Karl Friedrich Schinkel, richtungsweisend werden sollten, aber bezeichnenderweise lassen sich in diesen Raumansichten niemals irgendwelche Lebendpflanzen entdecken.⁹⁸

Illusionistisch ausgestaltete Zimmer, die einen Garten- beziehungsweise Landschaftsraum imaginieren, sind dann noch im ganzen ersten Drittel des 19. Jahrhunderts nachweisbar, teils abstrahierend wie im »Goethezimmer« in Tiefurt, wo Ranken- und Schilfwerk frei vor monochromem Hintergrund steht, und ganz ähnlich, aber nun sogar im bürgerlichen Kaufmannsmilieu, im »Gartenzimmer« des Lübecker Behnhau-

93 Vgl. ebd., S. 310.

94 Vgl. ebd., S. 310 f.

95 Zu Bad Freienwalde vgl. Hermann Schmitz: Berliner Baumeister (Anm. 87), S. 212, 215; zu Charlottenburg vgl. Friedrich Wilhelm II. (Anm. 87), Abb. S. 263 f.; zu Hohenzieritz vgl. Jürgen Brandt: Alt-Mecklenburgische Schlösser und Herrensitze. Berlin 1925, S. 154–156.

96 Vgl. Guido Hinterkeuser: Friedrich Gillys Arbeiten (Anm. 87), S. 143–146.

97 Vgl. Bernd Schäfer: Stiftung Schloss Friedenstein Gotha. Schlossmuseum. Gotha 2005, S. 37.

98 Vgl. Jan Mende (Hg.): Friedrich Gilly (Anm. 87).



Abb. 9: Schloss Schwedt, Rosenlaube, 1796 nach einem Entwurf von Friedrich Gilly eingerichtet, Foto um 1931



Abb. 10: Schloss Tiefurt bei Weimar, Laubwurftepete und Jahreszeitenallegorien im Altangang

ses.⁹⁹ Ebenfalls in Tiefurt wurde 1826 der Altangang zum »Göchhausenzimmer« mit einer flächig-dekorativen Laubwurf Tapete ausgekleidet, auf der man wiederum Jahreszeiten-Allegorien so applizierte, als ob Parkskulpturen vor einer Heckenkulisse stünden (Abb. 10).¹⁰⁰ Derartige mehrfarbige Bildtapeten konnten auch naturalistischer angelegt sein, um freie Ausblicke zu imaginieren. Die Landschaftszimmer des 18. Jahrhunderts kehrten hier noch einmal zurück, vor allem mit den großformatigen Panoramatapeten aus Frankreich, gefertigt von Manufakturen wie Dufour & Leroy und Zuber & Cie, darunter die beliebten Tapetenfolgen *Arkadien* (1811), *Ansichten Italiens* (1818) oder auch *Hindustan* (1807).¹⁰¹

Trendsetter Teesalon

Was aber haben diese Natur und Landschaft imaginierenden Interieurschöpfungen mit Zimmergärtnerei und Botanophilie zu tun? Und hier wird es interessant, denn beide Phänomene – dekorative Naturimagination und botanisierende Zimmergärtnerei – näherten sich im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts einander immer mehr an und verschmolzen schließlich miteinander. Zunächst einmal folgten um 1830 die Zimmergärten den in der Innenarchitektur in Mode kommenden organisch-opulenten, oft sogar krautigen Dekorsystemen. Mit der Vielzahl schattenverträglicher Pflanzen, von den Großgärtnereien massenhaft vermehrt und in Umlauf gebracht, wurde es nun nämlich möglich, den ganzen Innenraum als ein umfassend vitalisiertes Pflanzenbiotop anzulegen. So wurde aus dem zweidimensionalen Illusionismus mittels Wandmalerei ein drei-

99 Um 1825 wurde die Wandbemalung in Tiefurt für Carl Friedrich von Sachsen-Weimar nach älterer Vorfassung erneuert. Vgl. Sabine Hocquél-Schneider: Schloß Tiefurt. Geschichte, Raumgestaltung und Restaurierung. In: Weimarer Klassikerstätten. Geschichte, Raumgestaltung und Denkmalpflege. Hg. v. Thüringischen Landesamt für Denkmalpflege. Bearb. v. Jürgen Beyer u. Jürgen Seifert. Bad Homburg, Leipzig ²1997, S. 91–97, hier S. 93. Das Gartenzimmer im Lübecker Behnhaus entstand 1806; leicht modifizierende Übermalung nach 1822/23; URL: <https://sammlung.museum-behnhaus-draegerhaus.de/werk/gartenzimmer-145> (5. März 2025).

100 Vgl. Sabine Hocquél-Schneider: Schloß Tiefurt (Anm. 99), S. 95 f. Eine ähnliche Wandgestaltung in der Schwedter »Rosenlaube«, siehe Abb. 9 im vorliegenden Aufsatz.

101 Vgl. Eva Börsch-Supan: Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive (Anm. 14), S. 315 f.

dimensionaler Zimmerdschungel mit echten Pflanzen. Daran lässt sich wunderbar studieren, wie die moderne Konsumgesellschaft, auf steter Erzeugung und Befriedigung immer neuer Bedürfnisse basierend, mit der enorm gesteigerten Verfügbarkeit von Zimmerpflanzen direkt auf die Innenarchitektur und das Interieur einwirken konnte.

Eine der ersten Raumschöpfungen, an der sich der neue Trend ablesen lässt, ist das Wohnzimmer von Elisabeth Ludovika von Preußen (1801–1873) im Appartement des Kronprinzenpaares im ersten Obergeschoss des früheren Berliner Schlosses.¹⁰² Die zwischen 1824 und 1827 nach Entwürfen Schinkels mit großem künstlerischem Aufwand eingerichtete Kronprinzenwohnung gilt als eine der gelungensten Raumschöpfungen des deutschen Klassizismus.¹⁰³ Dabei sticht das mit einem großen Erker, einem Turmkabinett, ausgestattete und mit grüner (!) Seide bespannte Wohnzimmer Elisabeths durch seine beinahe biedermeierliche und von einer enormen Pflanzenvielfalt belebte Wohnlichkeit heraus (Abb. 11). Zeitgenössische Darstellungen belegen, dass wohl von Anfang an eine im ganzen Zimmer wuchernde Pflanzenpracht geplant war und eben nicht nur eine fensternah platzierte, wie es bis dahin allgemein üblich gewesen war. Das konnte durch entsprechende Möbel und Pflanzgefäße realisiert werden, darunter eine Kombination aus Blumenkorb und Vogelkäfig.¹⁰⁴ Die Imagination des Wohnens im Grünen stellte damit die vitale Pflanze selbst her, und das war neu. Der Salon wurde zum Gartenraum und damit zum kleinen Geschwister des Landschaftsparks.

Im berühmten Schinkel'schen »Teesalon« gleich nebenan ist Ähnliches zu konstatieren.¹⁰⁵ Der annähernd quadratische Raum zeichnete sich durch ein beinahe mannshohes Holzpaneel aus, auf dem ein reicher plastischer Figureschmuck nach Modellen des Bildhauers Christian Friedrich Tieck (1776–1851) stand (Abb. 12). Der Raum besaß einen Marmorkamin und eine große, vergoldete Exedra-Bank; die Decke

102 Vgl. Fabian Hegholz: Die Wohnung Friedrich Wilhelms IV. im Berliner Schloss. Berlin, München 2017, S. 80–85.

103 Zur Kronprinzenwohnung vgl. Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk (Anm. 66). Bd. 21: Eva Börsch-Supan: Arbeiten für König Friedrich Wilhelm III. von Preußen und Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.). Berlin, München 2011, S. 401–467; Fabian Hegholz: Die Wohnung Friedrich Wilhelms IV. (Anm. 102), passim.

104 Vgl. Karl Friedrich Schinkel: Lebenswerk (Anm. 66). Bd. 6: Johannes Sievers: Die Möbel. Berlin 1950, S. 27.

105 Vgl. Fabian Hegholz: Die Wohnung Friedrich Wilhelms IV. (Anm. 102), S. 73–79.



Abb. 11: Johann Heinrich Hintze: Berliner Schloss, Wohnzimmer der Kronprinzessin Elisabeth, sog. Grünes Eckzimmer, 1838



Abb. 12: Unbekannter Künstler: Berliner Schloss, Teesalon in der Wohnung Friedrich Wilhelms (IV.), 1825

schmückte ein aufgemaltes Velarium in der Art eines vor Sonneneinstrahlung schützenden antiken Zelt-daches. Dieser kleine Saal gilt bis heute als eine Ikone des Schinkel'schen Klassizismus, was nicht zuletzt der Musealisierung des Raumes in den Jahren der Weimarer Republik geschuldet ist. Auf historischen Fotografien ist nämlich erkennbar, dass die damalige Wiederherstellung des Raumes gänzlich auf die klassizistische Innenarchitektur ausgerichtet war, und das ganz ohne Pflanzenbestückung.¹⁰⁶ Damals wurde ignoriert, dass der Teesalon ursprünglich, also gleich in der Einrichtungsphase, massiv bepflanzt worden war. Dabei hatte Schinkel, der den Raum in enger Abstimmung mit dem Kronprinzen entworfen hatte, andernorts bereits Efeulauben kreierte, für die Damenzimmer der preußischen Prinzessinnen beispielsweise, mit Lattengittern aus dunkel gebeiztem »Elsenholz« und grün gefassten Pflanzkästen aus Blech.¹⁰⁷ Doch hier im Teesalon ging er einen Schritt weiter und platzierte ein kleines Wäldchen zwischen Exedra und rückseitiger Wand. Ein unmittelbar nach Abschluss der Baumaßnahmen entstandenes Bild zeigt nämlich, wie die den Raum dominierende Exedra-Bank bereits von einem im Entstehen begriffenen Blattdickicht hinterfangen wird.¹⁰⁸ Es scheint sich dabei um Sträucher und kleine Bäume gehandelt zu haben, die im Laufe der Jahre eine dichte Vegetationswand bilden sollten. Später platzierte man vor der Exedra-Bank zusätzlich einen dominanten Pflanzentisch, der den Charakter eines kultivierten Zimmergartens noch verstärkte.¹⁰⁹

Wuchernde Pflanzen, berankte Zimmerlauben

Zimmergärten wie der im Teesalon machten Schule. Waren bis dato nur die unmittelbaren Fensterareale für Pflanzen reserviert gewesen, wurde gegen 1830 sogar das Sofa in der hintersten Zimmerecke zum Ausgangspunkt vegetabilen Wucherns. Und von dieser eigentlich dunklen Ecke aus

106 Siehe ebd., Taf. 52–58.

107 Johannes Sievers: Die Möbel (Anm. 104), S. 74 f. Mit Elsenholz ist offensichtlich Erlenholz gemeint, nicht das Holz der Elsbeere.

108 Diese Situation ist von der Kunstgeschichte bislang unbeachtet geblieben, offenbar weil die Bepflanzung des Teesalons als temporäre Verirrung galt, die den reinen Prinzipien des Schinkel'schen Klassizismus zuwiderlaufen würde.

109 Siehe Fabian Hegholz: Die Wohnung Friedrich Wilhelms IV. (Anm. 102), Taf. 126.

wurde dann das Interieur immer weiter hin zum bereits begrünten Fenster überwachsen, mit Geweihfarn, Efeu, Monstera, Schusterpalme, Gummibaum, Grünstilbe, Fuchsie und all den anderen schattenaffinen Pflanzen, die die Großhändler damals bereits im Sortiment führten.¹¹⁰ Bepflanzte Töpfe und Erdkästen drängten sich auf abgetreppten Regalen, Podesten und Jardinieren.¹¹¹ Bevorzugt waren es sonnenscheue Gewächse der wechselfeuchten Wälder, die heute ebenso in Mode sind.¹¹² Efeupflanzen (*Hedera helix*) standen hoch im Kurs; an Schinkels Lattengittern wucherten die Ranken über Einrichtungsgegenstände und Wanddekorationen hinweg. Derartige Schlingpflanzen konnten auch streng geschnittene Bogenarchitekturen bilden, regelrechte Blattlauben, die sich über Arbeitstischen und Stehpulten wölbten. Kleine Bäume belebten das Ambiente,¹¹³ und selbst Deckenleuchten wurden nun als Hängeampeln für Pflanzen eingerichtet. Im wohl von August Stüler (1800–1865) entworfenen Blumenzimmer des Schweriner Residenzschlosses, Mitte der 1850er Jahre eingerichtet, ist die Grundidee des üppig bepflanzten und eine Parkarchitektur suggerierenden Gartensaales bereits auf die Spitze getrieben.¹¹⁴ Dem üppigen Pflanzenbesatz antworten gewissermaßen die reichen floral-dekorativen Stuckaturen an der Zimmerdecke rund um das aufgemalte Himmelloch; Stuck und lebende Pflanze verschränken sich reizvoll zu einem stimmigen Gesamtbild.

110 Vgl. z. B. Handbibliothek für Gärtner und Liebhaber der Gärtnerei. Bearbeitet von dem Königl. General-Garten-Director [Peter Joseph] Lenné, den Königl. Hofgärtnern C. [Claus] J. Fintelmann, W. [Wilhelm] Legeler und Th. [Theodor] Nietner [...]. 2., ganz umgearbeitete Auflage. 3 Bde. Berlin 1854–1855.

111 Siehe Mein blauer Salon (Anm. 26), Kat.-Nr. 5, 35, 38, 42, 72.

112 Siehe die Darstellung des Wohnzimmers von Königin Elisabeth im Schloss Charlottenburg, abgebildet in Jörg Meiner: Wohnen mit Geschichte. Die Appartements Friedrich Wilhelms IV. von Preußen (1795–1861) in historischen Residenzen der Hohenzollern. Berlin, München 2009, Taf. 40.

113 Zwei etwa drei Meter hohe Kübelbäumchen sind auf einer Darstellung des Grünen Zimmers im Prinz Wilhelm-Appartement im Berliner Schloss zu sehen; abgebildet in Andreas Dobler (Hg.): Interieurs der Biedermeierzeit (Anm. 86), Kat.-Nr. 11. Ein Oleander (*Nerium oleander*), auf einem Buch fensternah stehend in der Kasseler Wohnung der Gebrüder Grimm; siehe Expedition Grimm (Anm. 29), S. 177, Kat.-Nr. 70.

114 Siehe Eva Börsch-Supan: Der Schlossbau unter der Leitung von Friedrich August Stüler. In: Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Hg.): Schloss Schwerin. Inszenierte Geschichte in Mecklenburg. München, Berlin 2009, S. 97–143, hier S. 122 f., Abb. 26.

Aber das ist bereits eine allgemeine Entwicklung, die im Ausklingen von Biedermeier und Klassizismus gar nicht mehr an eine bestimmte architektonische Stilrichtung gebunden ist, denn hier kommt, was Zimmerpflanzen betrifft, alles zusammen und setzt sich als dekorativ überbordende Pflanzenfülle in den Interieurs des Historismus und nicht zuletzt in den öffentlichen Palmenhäusern der zweiten Jahrhunderthälfte fort.¹¹⁵ Der Triumph der Zimmerpflanze vollendet sich hier.

115 Vgl. Sophie Ruppel: *Botanophilie* (Anm. 1), S. 481–496. Zum historischen Interieur vgl. Maren-Sophie Funderich: *Wohnen im Kaiserreich. Einrichtungsstil und Möbeldesign im Kontext bürgerlicher Selbstopreäsentation*. Berlin, Boston 2019. Vgl. auch Stefan Koppelkamm: *Künstliche Paradiese. Gewächshäuser und Wintergärten des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1988.

Blumen morden

Synästhetische Interventionen

This article focuses on Ferdinand Freiligrath's 1838 ballad *Der Blumen Rache* (The Revenge of the Flowers) and its renowned musical adaptation by Carl Loewe in 1839. It explores the connection between synesthesia, the aesthetics of violence, and the history of knowledge in a composition that takes its title quite literally.

Wo Blumen die Zimmer schmücken, kommt Farbe ins häusliche Spiel. Blumensträuße sind Blickfänger und bereichern die Interieurs durch Buntheit und Vielgestalt. Stehen Jasmin, Freesien, Rosen oder gar Hyazinthen und Lilien in der Vase, dann breiten sich überdies Düfte aus, die gerade in ihrer Unsichtbarkeit den ganzen Raum füllen und so die punktuelle Farbenpracht der Blumen in ihren sinnlichen Schatten stellen. Nur *einen* Sinn vermögen Pflanzen nicht anzusprechen: Es sind stille Wesen, die ohne Mithilfe des Windes keinen Klang erzeugen, am wenigsten einen raumfüllenden.

Nun ist das 19. Jahrhundert aber nicht nur das Jahrhundert der Botanik gewesen, das mit seiner Floriophilie Unmengen von Pflanzen vor und in die Wohnräume versetzt und ganze Bibliotheken von Blumenliteratur hervorgebracht hat, sondern auch das Jahrhundert des Lieds – dieser kleinen musikalisch-literarischen Form, die seinerzeit zwar auch die Konzertsäle füllte, vor allem aber Leitmedium der Geselligkeit war. In den klavierbestückten Wohnzimmern jener Jahrzehnte trafen mithin die geliebten Lieder und die geliebten Pflanzen zusammen, sodass sich unter der schweigenden Flora dann doch ein Klangteppich ausbreitete. Zugleich hielt das stetig wachsende Repertoire eine immer größer werdende Zahl von Liedern bereit, in denen Blumen nicht nur besungen wurden, sondern selbst das Wort ergriffen und dadurch ihr synästhetisches Potenzial vollumfänglich entfalten konnten.

Das prominenteste Blumenlied des 19. Jahrhunderts, das eine solche synästhetische Überwältigung realisiert, ist zugleich das abgründigste. 1838 erschienen, umgehend vom großen Balladen-Komponisten Carl Loewe (1796–1869) vertont und im Folgejahr zusammen mit zwei weiteren Stücken unter dem Titel *Drei Balladen* als op. 68 publiziert, stammt



es aus der Feder des Vormärz dichters Ferdinand Freiligrath (1810–1876). Dessen Lyrik zeichnet sich insgesamt durch einen starken affektpoetischen Pinselstrich aus, wovon schon der Liedtitel zeugt: Mit *Der Blumen Rache* hat Freiligrath seine Ballade überschrieben und damit eine Wendung geprägt, die in der deutschsprachigen Presse bis ins 20. Jahrhundert hinein verlässlich bemüht wurde, sobald ein viel diskutierter Zusammenhang zur Rede stand. Es ging um die sorgenvolle Frage, ob duftende Blumen in Schlafzimmern durch ausströmende Miasmen die Schlummernden gefährden oder gar töten könnten. Denn von solchen Fällen wurde immer wieder berichtet.

Freiligraths Dichtung gibt hier unmissverständlich Antwort: »Ruht die Jungfrau« am Beginn der Ballade noch »schlafbefangen« neben dem »frischgepflückte[n]« Blumenstrauß in der »dumpfe[n] Schwüle« der abendlichen Kammer (V. 1–12; der vollständige Balladentext in der Loewe'schen Bearbeitung ist auf S. 246 wiedergegeben), so bescheint die aufgehende Morgensonne – eine Nacht und zwanzig Strophen später – bereits »die lieblichste der Leichen« (V. 76), was der Schlussvers mit der nüchternen Wendung kommentiert: »Blumenduft hat sie getödtet!« (V. 80).

Das dazwischenliegende Geschehen ist von Nüchternheit allerdings denkbar weit entfernt. Vielmehr inszeniert Freiligrath einen Gewaltexzess bellizistisch-erotischen Einschlags, mit dem die Blumen Rache nehmen für ihr vorzeitiges Ende im trüben Wasser der Vase. Angekündigt wird die Verwandlung der stummen Pflanzen in handelnde Figuren bezeichnenderweise von einer poetischen Tonspur: »Stille rings und tiefes Schweigen!« (V. 13) – so schließt die Erzählstimme die anfängliche Schilderung von Mädchen und Strauß im schwülen Zimmer ab und zieht das Lesepublikum jetzt durch direkte Ansprache abrupt in die Szene mit hinein: »Plötzlich, horch! ein leises Flüstern! | In den Blumen, in den Zweigen | Lispelt es und rauscht es lüstern« (V. 14–16). Die lautmalerischen Verben ›flüstern‹, ›lispeln‹ und ›rauschen‹ bringen das Blumengewisper unmittelbar zu Gehör, das sich daraufhin mit dem Geruch der Pflanzen verbindet und schließlich visuelle Form annimmt: Aus sieben verschiedenen »Blüthenkelchen« lösen sich »[g]eistergleiche Duftgebilde« (V. 17 f.) und verdichten sich zu floral-symbolisch aufgeladenen Gestalten, die ihre bildliche Darstellung geradezu erzwingen.

Das Titelblatt zu Loewes Vertonung aus dem Jahr 1839 legt davon beredetes Zeugnis ab (Tafel 6, links). In dessen opulenter Rahmung werden die im Druck ebenfalls enthaltenen Kompositionen von Freiligraths *Schwalbenmärchen* und *Der Edelfalk* durch die rachedurstigen Blumen überwuchert und sichtlich an den Rand gedrängt. Der titelgebende Falke



auf der Hand des Pagen ist in der oberen Bildmitte kaum zu erkennen, und die Schwalben verlieren sich im unteren Bildhintergrund. Umso dominanter fällt der Auftritt der Blumengeister aus, den der Künstler mit großer Treue zu Text und Pflanzenphysiologie ins Bild setzt. Hier wird sichtbar, wie sich zunächst »aus dem Purpurschooß der Rose« (V. 21) »eine schlanke Frau« erhebt (V. 22), gefolgt von einem »Ritter« mit »Schwert« und »Pickelhaube« (V. 27 f.), der »dem Helm des Eisenhutes« (V. 25) entsteigt, und einem ätherischen »Mädchen« (V. 31), das sich der Lilie entwindet. »Aus dem Kelch« (V. 33) des sprechenden Türkenbundes (*Lilium martagon*) tritt dann ein dunkelhäutiger muslimischer Krieger mit Turban hervor, nach ihm ein »Scepterträger« (V. 38) aus der nicht minder sprechenden Kaiserkrone (*Fritillaria imperialis*), begleitet von seinen bewaffneten »Jäger[n]«, die »der blauen Iris« (V. 39 f.) entsteigen. Und schließlich gibt ausgerechnet die Narzisse – Ovids *Metamorphosen* sprechen hier lautstark aus dem Hintergrund – einen »Knab[en]« (V. 42) frei, in dessen kindlicher Figur die weiblichen und männlichen Blumengeister zusammengeführt werden. Stellvertretend für sie alle tritt dieses Kind schließlich mit unheilvoll »düstern Blicken« an des Mädchens Bett, um dessen Mund mit »heiße[n] Küsse[n]« zu bedecken (V. 42–44).

Dass damit das Fanal zum kriegerischen Angriff auf die Schlafende gesetzt war, hatte sich dem Publikum des 19. Jahrhunderts zu diesem Zeitpunkt indes längst »durch die Blume« mitgeteilt: Ein pickelhaubenbewehrter Kämpfer aus dem eurasischen Eisenhut war sofort als Angehöriger des russischen Heeres lesbar; ein dunkelhäutiger Turbanträger im Zeichen des Türkenbunds rief die Armee des Osmanischen Reiches unter Führung des Gouverneurs von Ägypten auf; und wenn ein der Kaiserkrone entstiegener Herrscher von Soldaten begleitet war, die aus einer blauen Iris steigen, dann drückte die heraldische Fleur-de-lis ihnen allen unmissverständlich den Stempel Frankreichs auf. Schlagkräftiger als mit diesen trinationalen Truppen hätte sich die florale Phalanx also nicht aufstellen können, die nun – flankiert von den prototypisch weiblichen Impresen der sinnlichen Liebe (Rose) und der Reinheit (Lilie) – das schlafende Mädchen wild umtanzt und ihm dabei in einem vierstrophigen Lied im Lied Rache schwört für ihre Ruptur von »der Erde Mutterbrüsten« (V. 54).

Zwar ist diese Rache unblutig, dafür aber nicht weniger letal. Die Blumen töten mit unsichtbarem Hauch und einem Duft, der »des Mädchens Wangen glühen« macht (V. 70) – ob von Fieber oder vor Lust, lässt der Text offen –, bis sie bei Sonnenaufgang selbst als »welke Blume« (V. 77) »bei den welken Schwestern« (V. 79) liegt. Am Ende wird die Jungfrau von der floralen Streitmacht also nicht allein umgebracht, son-



dern nachgerade absorbiert. Und so ist es nur folgerichtig, dass das Titelblatt zu Loewes Komposition die vermeintliche Zentralfigur des Mädchens ausspart, die Bühne ganz den Blumen überlässt und es den Betrachterinnen und Betrachtern anheimstellt, sich womöglich selbst an die Stelle der synästhetisch Überwältigten zu setzen.

Bildgeschichtlich bleibt diese Mitte allerdings nicht lange leer. Schon wenige Jahre später füllt sie der Düsseldorfer Malerschüler Joseph Fay (1812–1875) mit einer in jeder Hinsicht üppigen Darstellung der Schlafenden (Tafel 6, rechts), publiziert als Schmuckblatt zu Freiligraths Ballade im Band *Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen Deutscher Künstler* (1843). Exotische Pflanzen umwuchern hier Bett und Bildfläche, gekrönt von Kakadu und Pfau als ihren tierischen Pendants. Sie lenken den Blick auf die heranstürmenden Krieger, die ihrerseits keinerlei Spuren einer floralen Herkunft aufweisen. Einzig der ehemals osmanische Kämpfer, nun ikonografisch in den Krieger eines Naturvolks verwandelt, verbleibt im Einflussbereich der Blumen, zusammen mit den überwiegend nackten Klageweibern antikisierenden Einschlags. Am Kopf- und Fußende des Bettes platziert, haben diese Figuren das schlafende Mädchen bereits in ihre als natürlich markierte Sphäre eingebunden, bevor die gänzlich unverblühten Vertreter der Kriegskunst die Ruhestätte erreichen. Das pflanzensymbolische Prinzip inkorporierter Bedeutungen, die Freiligrath aus ihren floralen Behausungen heraustreten und sprechende Gestalt annehmen lässt, wird vom Künstler durch die bildliche Trennung zwischen weiblich codierter ›Natur‹ und männlich codierter ›Kultur‹ aufgebrochen.

Dass Joseph Fay mit seiner Bildkomposition unmittelbar auf das Titelblatt zu Loewes *Drei Balladen* antwortet, zeigt die von dort übernommene Figur des Pagen in der rechten Bildmitte an; schließlich stammt sie aus der Ballade *Der Edelfalk* und hat sich allein über das Rahmenornament des Loewe-Titelblatts als Protagonist des Blumenkrieges angeboten. Anstatt wie der ›narzisstische‹ Knabe in *Der Blumen Rache* die männlichen und weiblichen Blumengeister zum finalen Schlag gegen die schlummernde Mörderin zu vereinen, nimmt dieser armbrustbewehrte Page bei Fay nun Blickkontakt mit dem Publikum auf und zieht es so auf die Seite der kulturell-virilen Angreifer, von denen in dieser Konstellation schwer zu sagen ist, ob sie als Belagerer oder als Befreier der Schlafenden anrücken. Die synästhetische Macht der Blumen, wie Freiligraths Text sie aufruft und das Titelblatt zu Loewes Vertonung sie bildlich einfängt, wird hier auf das visuelle Wahrnehmungsspektrum reduziert und dort festgebant – mit kollateralen Effekten.



Umso dringlicher stellt sich die Frage, wie Carl Loewe das synästhetische Potenzial der Ballade in eine Musik zu transponieren vermocht hat, die sich so eng wie keine andere an Freiligraths Text binden und das Lied derart popularisieren konnte, obwohl es selbst ausschließlich durchs Ohr geht.

Disparate Gestalten, Räumlichkeit, Ruhe und Bewegung, Stimmen, Licht, Farben und Düfte – sämtliche theatralischen Dimensionen des Gedichts bringt der Komponist mit allen Registern dramatischer Balladenkomposition in Klang. (Abb. 1) Schon die ersten drei Strophen, die dem schlafenden Mädchen neben dem Blumenstrauß gewidmet sind, entwerfen ein kontrastreiches Tongemälde. Im wiegenden Sechachteltakt, grundiert von dunklem a-Moll, ruht die Jungfrau im Puls gleichmäßig wechselnder Viertel- und Achtelnoten. Die Luft steht. Viermal fast identisch klagt sextabwärts eine Vokalphrase über kaum bewegter, harmonischer Fläche. Mit der Angabe »una corda« für die konkrete Umsetzung auf dem Fortepiano wird gleich zu Beginn ein Mittel exponiert, mit dem diese Komposition geradezu exzessiv dynamische Randlagen auslotet: Klangdämpfend verrückt das linke Pedal die Mechanik des Flügels so, dass die Hämmerchen nur eine der zwei oder drei Saiten anschlagen. Beim Blick auf den schimmernden »Kelch« (V. 6) hellt sich der Puls des Klaviers im leichteren Bewegungsgestus nach Dur auf, während die Stimme in arabeskenartigen Umspielungen das Bild der dekorativen Blumenpracht musikalisiert. Zwischen den Attributen »[d]juft'ge, bunte, frischgepflückte« (V. 8) machen atmende Pausen die Lebendigkeit des Straußes erfahrbar, bis ihm die dritte Strophe durch die Wiederkehr des drückenden Anfangsrhythmus das Leben gleichsam entsaugt – eine Dramaturgie »en miniature«, die dann im Großen ausgefaltet wird.

Zweimal greift Loewe markant in die dichterische Form der Ballade ein und gewinnt aus akustischen Moduswechseln Gestaltungsimpulse. Den Anfangsvers der vierten Strophe (V. 13), der die Stille explizit macht, setzt er als Schlussvers des stummen ersten Teils ein, nach dem, wenn auch leise, die Blumen ihr lautliches Potenzial entfalten: Flüstern, Lispeln, Rauschen (V. 14–16). Pianissimo. Ein Zwischenspiel bereitet mit schnellen Triolenfiguren die Bühne für ihr Gestaltwerden. Chromatisch ansteigend, die Verse durch spannungssteigernde Pausen zerrissen, um dem instrumentalen Klangweben Raum zu geben, fügen sich die »Duftgebilde« (V. 18) zu konturierten Visionen. »Kronen« und »Schilde« (V. 20) als Insignien von Macht und Wehrhaftigkeit werden crescendierend beschworen und erstmals die Veränderung von »una corda« zu »tutte corde« angezeigt, die hier den Übergang von der Latenz zur Präsenz der Lebendigkeit markiert.



N^o 3. Der Blumen Rache.

43

LENTO, CON MOTU.

SINGSTIMME. *p*

Auf des Lagers weichem Kissen ruht die Jungfrau, schlief-

fangen, tief-ge-senkt die braune Wimper, Purpur auf den heißen Wangen.

PIANOFORTE. *p* *sempre tenuto.*

Una corda.

Schim - mernd auf dem Blu - sen - stü - le steht der Kelch, der

Ped.

reich - ge - schmückte, und im Kel - - che pran - gen Blu - - men.

The musical score is written for voice and piano. The voice part is in a single line with lyrics. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The tempo is 'LENTO, CON MOTU'. The piano part features a complex texture with many chords and moving lines. There are dynamic markings like 'p' and 'sempre tenuto'. The piano part includes a 'Una corda' instruction and a 'Ped.' (pedal) marking. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

Die Reihe der im Walzertakt auftretenden Blumenfiguren wird einer farbenreichen Tonarten-Dramaturgie unterworfen, die zweifach von a-Moll über ein herrscherliches C-Dur zum gefühlsgesättigten as-Moll beziehungsweise As-Dur führt, in romantischen Terzverhältnissen das fein



46

duft- ge, bun- te, frischge- pflückte. Brütend hat sich dumpe

Schwüle durch das Kämmerlein er- gossen, dean der Sommer scheucht die Kühle, und die

Fenster sind verschlossen. Stille rings, und tiefes Schweigen!

ALLEGRO. Pizz-lich,

2567

Abb. 1: Ausschnitt aus der Partitur »N^o. 3. Der Blumen Rache«, in: Carl Loewe: Drei Balladen von Ferdinand Freiligrath, 1839

abgetönte Farbspektrum des Bouquets spiegelnd. Auch in den Vortragsangaben sprechen die Charaktere. Zunächst steigernd vom »molto moderato, fantastico« (Rose) zu »in tempo, ma con vivacità« (Eisenhut), folgt die Rücknahme zum »languendo« (Lilie). Nach erneuter Beschleunigung



im »più animato« (Türkenbund) und »più forte« (Zepterträger und Jäger) dämpfen sich Tempo und Lautstärke im »malinconico« (Narzisse) zum Todeskuss des Knaben (V. 43 f.).

Tanzend und singend umkreisen die sechs anderen Blumengestalten die »Entschlafne[-]« (V. 48). Anders als Gemälde oder auch musiktheatrale Werke, die Dramaturgien der Simultaneität realisieren können, muss die Vertonung eines Liedes in der Regel dem sukzessiven Darstellungsgang der Lyrik folgen. So auch hier, wo zwei atmosphärisch kontrastierende Strophen die chromatisch eingetrübten Küsse und die wilden Drehfiguren des Walzers nacheinander beleuchten. Singen und Tanzen, eine Ausdruckseinheit im Gedicht, legt Loewe feinsinnig auseinander und verlagert musikalisch zugleich den Todesmoment. Denn dem Doppelpunkt (V. 48) lässt er die »Weise« der Blumen nicht unmittelbar folgen, sondern bricht in einer überleitenden Klavierpassage die wirbelnde Bewegungsdynamik ab. »Con dolore« trauern chromatische Figuren über einem repetierten Basston (Takt 127). In harmonischer Erwartungsspannung, verlängert in eine Fermate, integriert Loewe mit dem Innewerden der Sterblichkeit eine bei Freiligrath nicht aufscheinende Zeitdimension der Diskontinuität und bietet zugleich eine Brücke zu den Erfahrungen des Todes und des Tötens, die der Blumengesang gestaltet.

Erneut »una corda«, aber vollgriffiger und klangvoller kehrt der Sechschachtelpuls des Anfangs wieder (T. 133). Vor dem Ausbruch vergeltender Gewalt führen die Blumen dem Mädchen »dolce, moderato con pietà« dessen Grausamkeit vor Ohren. In F-Dur, der pastoralen Tonart schlechthin, beschwören sie ihr jäh zerstörtes Dasein im Einklang mit der Natur (T. 133 ff.). Es folgt eine Rückmodulation nach a-Moll in dem Moment, als sich das hell fließende Nass von Tau und Regen zur tödlich-trüben Lache in der Vase verkehrt (T. 162). Im letzten Aufbäumen der Lebenskraft dringen die floralen Rächerinnen auf die Schlafende ein, Geräusche werden Hauch, dessen räumliches Durchwallen sich im Wechsel drehender Triolenfiguren durch die Höhenregister der Begleitung spiegelt, bis die Blumendüfte in der Todes-Tonart d-Moll – in der nicht von ungefähr auch Franz Schuberts Lied *Der Tod und das Mädchen* steht – ihr grausames Werk vollenden. Symmetrisch schließt sich die Form durch das Aufgreifen der ersten beiden Strophen (T. 204), bis am Ende zum Bild der welken Blumen im Klavier kein Akkord, sondern nurmehr der fahle, zweifach tiefoktavierte Ton a zurückbleibt.

Loewes Werk ist die früheste von mindestens siebzehn Vertonungen der Ballade Freiligraths im Spektrum von Sololied, Melodram, Chorsinfonik und Ballett. Für die Popularisierung des Gedichts war diese erste



musikalische Version enorm einflussreich und hat zeitgenössisch bemerkenswerterweise zugleich Fragen danach aufgeworfen, »ob dies und ähnliches überhaupt gesungen sein wolle« (O.L. 1840, 15). So problematisierte 1840 die *Neue Zeitschrift für Musik* die Rezeptionsweisen synästhetisch wirkungsdichter Kunstwerke auf folgende Weise: »Wer konnte nicht jene wunderbare Verschmelzung sinnlicher Eindrücke, jene magische Psychagogie (nach Heine) der Töne und Farben, wenn man, in Betrachtung eines Gemäldes verloren, zugleich eine geistverwandte Musik hört [...] und man, auf den Wogen der Phantasie geschaukelt, kaum sich bewußt wird, ob man gemalte Töne sieht, oder klingende Farben hört? So möcht' ich der Blumen Rache [...] weit lieber still lesend, oder die Titelarabesken beschauend und dazu eine Musik hörend, genießen [...], als mir es, wenn auch noch so gut, vorsingen lassen« (O.L. 1840, 15).

Literaturauswahl

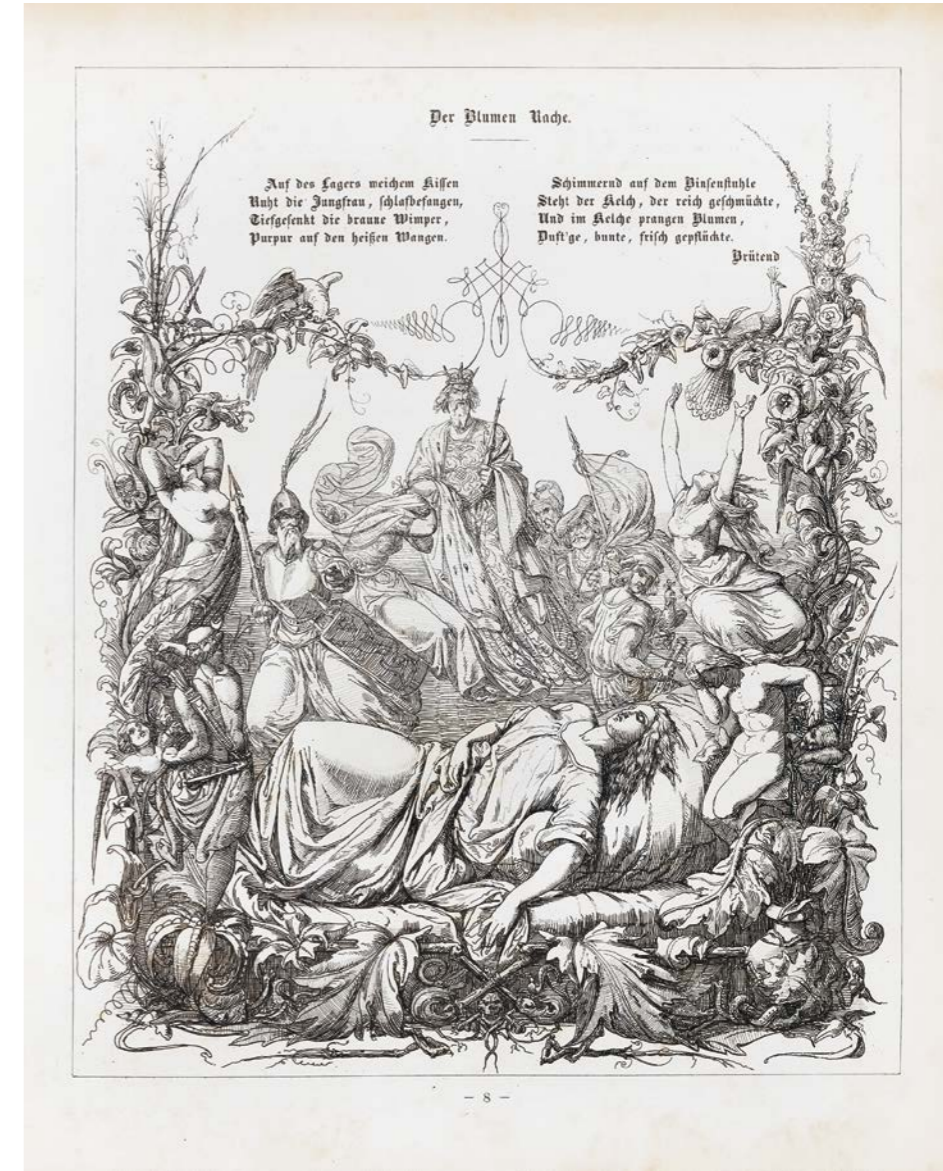
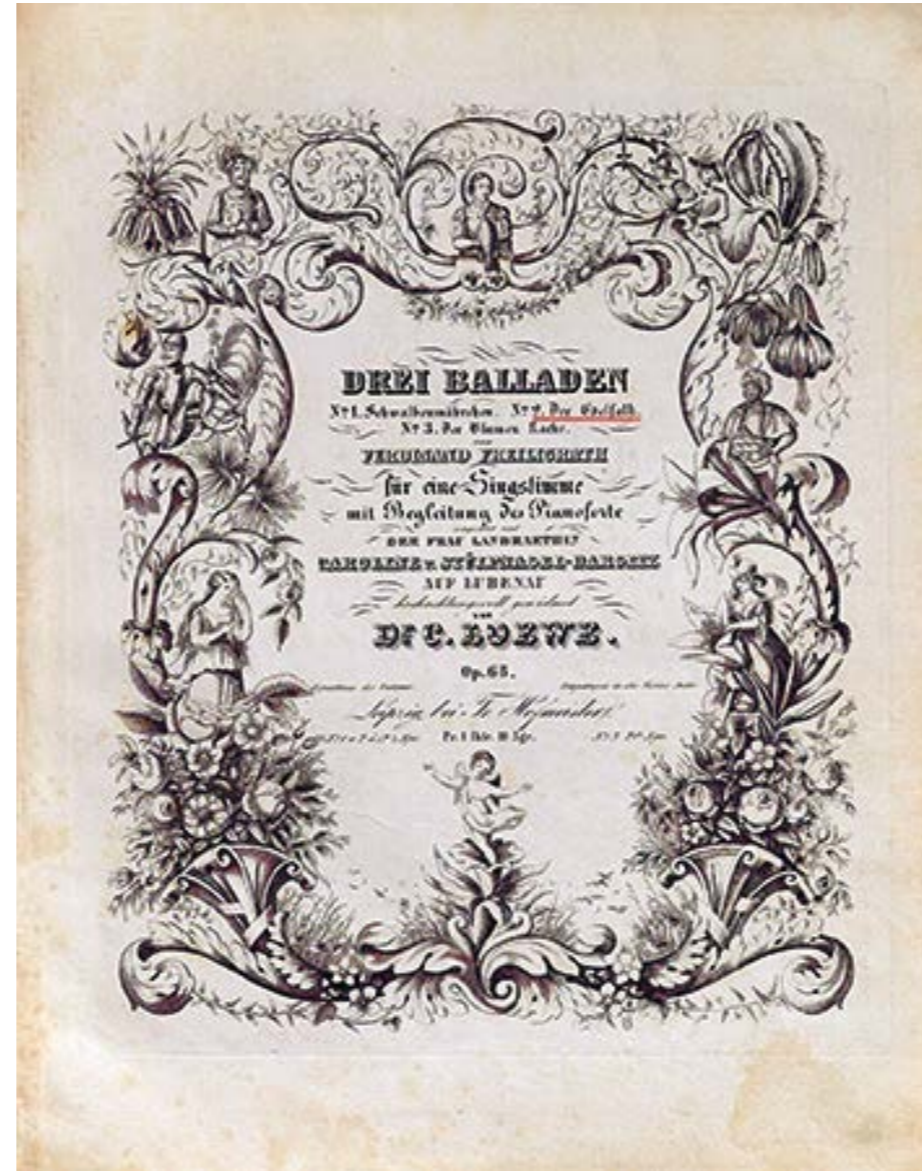
Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen Deutscher Künstler. Hg. v. der Verlagshandlung Julius Buddeus. Bd. 2: Lieder und Bilder. Düsseldorf 1849; URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11007478?q=%28Deutsche+dichtungen+mit+Randzeichnungen+deutscher+K%C3%BCnstler%29&page=22,23> (8. Mai 2025). – Ferdinand Freiligrath: Der Blumen Rache. In: Ders.: Gedichte. Stuttgart, Tübingen 1838, S. 60–64; URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10926022?page=76> (8. Mai 2025). – Carl Loewe: Drei Balladen von Ferdinand Freiligrath für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 68. Nr. 3 Der Blumen Rache. Leipzig 1839 (Digitalisat in der Ausgabe: Carl Loewes Werke. Hg. v. Max Runze. Bd. 9. Leipzig u. a. 1900; URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b2/IMSLP367844-PMLP594043-Loewe,_Carl-Gesamtausgabe_Breitkopf_Gregg_Band_9_16_Op_68_No_3_scan.pdf (8. Mai 2025)). – O.L.: [Rez.] C. Löwe, Drei Balladen von Freiligrath. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 12 (1840), Nr. 4 (10. Januar 1840), S. 14 f.; URL: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzm&datum=18400110&seite=1&zoom=33> (8. Mai 2025).



Ferdinand Freiligrath / Carl Loewe
Der Blumen Rache

- | | | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <p>Auf des Lagers weichem Kissen
ruht die Jungfrau, schlafbefangen,
tiefgesenkt die braune Wimper
Purpur auf den heißen Wangen.</p> | <p>Aus den Blättern der Narzisse
schwebt ein Knab' mit düstern Blicken,
tritt ans Bett, um heisse Küsse
auf des Mädchens Mund zu drücken.</p> | |
| <p>5 Schimmernd auf dem Binsensstuhl
steht—der Kelch, der reichgeschmückte,
und im Kelche prangen Blumen,
duftge, bunte frischgepflückte.</p> | <p>Doch ums Lager drehn und schwingen
sich die andern wild im Kreise;
drehn und schwingen sich,
und singen der Entschlafnen diese Weise:</p> | 45 |
| <p>Brütend hat sich dumpfe Schwüle
10 durch da Kämmerlein ergossen,
denn der Sommer scheucht die Kühle,
und die Fenster sind verschlossen.</p> | <p>»Mädchen, Mädchen! von der Erde
hast du grausam uns gerissen,
dass wir in der bunten Scherbe
schmachten, welken, sterben müssen!</p> | 50 |
| <p>Stille rings, und tiefes Schweigen!
Plötzlich horch! plötzlich horch! ein leises
15 In den Blumen, in den Zweigen [Flüstern!
lispelt es und rauscht es lüstern.</p> | <p>O, wie ruhten wir so selig
an der Erde Mutterbrüsten,
wo, durch grüne Wipfel brechend,
Sonnenstrahlen heiss uns küsten;</p> | 55 |
| <p>Aus den Blütenkelchen schweben
geistergleiche Duftgebilde;
ihre Kleider zarte Nebel,
20 Kronen tragen sie und Schilde.</p> | <p>Wo uns Lenzenslüfte kühlten,
unsre schwanken Stengel beugend;
wo wir Nachts als Elfen spielten,
unserm Blätterhaus entsteigend.</p> | 60 |
| <p>Aus dem Purpurschoss der Rose
hebt sich eine schlanke Frau;
ihre Locken flattern lose,
Perlen blitzen drin, wie Thau</p> | <p>Hell umfloss uns Thau und Regen;
jetzt umfließt uns trübe Lache;
wir verblühn, doch eh' wir sterben,
Mädchen! Trifft sich unsre Rache!«</p> | |
| <p>25 Aus dem Helm des Eisenhutes
mit dem dunkelgrünen Laube
tritt ein Ritter kecken Muthes;
Schwert erglänzt und Pickelhaube.</p> | <p>Welch ein Rauschen, Welch ein Raunen!
wie des Mädchens Wangen glühen!
wie die Geister es an hauchen!
wie die Düfte wallend ziehen!</p> | 65 |
| <p>Aus der Lilie schwankt ein Mädchen;
30 dünn, wie Spinn'web', ist ihr Schleier;
auf dem Hute wankt die Feder
von dem silbergrauen Reiher.</p> | <p>Stiller wird es nun;
sie neigen sich zu der Entschlafnen nieder.
Mit dem alten dumpfen Schweigen
kehrt das leise Flüstern wieder</p> | 70 |
| <p>Aus dem Kelch des Türkenbundes
kommt ein Neger stolz gezogen;
35 licht auf seinem grünen Turban
glüht des Halbmonds goldner Bogen.</p> | <p>Da begrüsst der Sonne Funkeln
das Gemach; die Geister wiechen.
Auf des Lagers Kissen schlummert
kalt die lieblichste der Leichen.</p> | 75 |
| <p>Prangend aus der Kaiserkrone
schreitet kühn ein Scepterträger;
aus der blauen Iris folgen
40 Schwertbewaffnet seine Jäger.</p> | <p>Eine welke Blume selber,
noch die Wange sanft geröthet,
ruht sie bei den welken Schwestern
Blumenduft hat sie getödtet.</p> | 80 |





Tafel 6

Links: Titelblatt der Ausgabe Carl Loewe:
 Drei Balladen von Ferdinand Freiligrath, 1839

Rechts: Ausschnitt aus Joseph Fay: Der Blumen Rache [1842]

FREDERIKE MIDDELHOFF

Stubentannen

Politik und Poetik des Weihnachtsbaums in der Literatur der Romantik

Der Beitrag arbeitet heraus, wie der ›Einzug‹ von Tannenbäumen in die weihnachtlichen Wohnstuben im Verlauf des 19. Jahrhunderts öffentlich diskutiert wurde. Anschließend wird gezeigt, wie die Literatur der Romantik mithilfe des Weihnachtsbaumes nicht nur die Performance des bürgerlichen Familienfriedens zum Fest reflektiert und die damit verknüpfte Verdinglichung des Baums kenntlich macht, sondern ihn auch als ästhetisches Modell und lebendigen Mitbewohner in Erscheinung treten lässt.

This article investigates public discussions of the »entrance« of Christmas trees into German households during the 19th century. Against this background, it examines texts by E. T. A. Hoffmann, Therese Huber and Caroline de la Motte Fouqué to show how Romantic literature not only reflects the Christmas tree as part of the bourgeois family performance that simultaneously reified these trees, but also acknowledges the Christmas tree as an aesthetic model and roommate.

Im Herzogtum Weimar begann der Sommer 1802 mit einem Verbot, das auf die Weihnachtszeit vorgriff: Das »Abhauen und Abschneiden fichtener, tännener oder kieferner Stämme und Spitzen, desgleichen der Verkauf dergleichen Christbäume«,¹ wurde den Untertanen (erneut)² strikt untersagt. Im Fall eines solchen Vergehens drohten weitreichende Strafmaßnahmen: »fünf Reichsthaler Geld- oder vierzehntägige[-] Gefängnisstrafe und Confiskation der Bäume«.³ Auch die Käuferinnen und Käufer solcher illegal abgeschlagenen Christbäume⁴ machten sich strafbar. Ver-

1 [Art.] Christ- oder Weynachtsbäume ausschneiden. In: Johannes Schmidt (Hg.): Aeltere und neuere Gesetze, Ordnungen und Circular-Befehle für das Fürstenthum Weimar und für die Jenaische Landes-Portion bis zum Ende des Jahres 1804. Bd. 9. Jena 1805, S. 354–356, hier S. 355.

2 Schon im Januar 1758 waren Verbote der Abholzung von Tannenbäumen erlassen worden. Vgl. Christoph Gottlieb Steinbeck (Hg.): Gemeinnütziges Justiz- und Polizei-Blatt der Teutschen. Zur Beförderung wahrer Wohlfahrt unter denselben. Jena 1810, S. 634–645, hier S. 634.

3 [Art.] Christ- oder Weynachtsbäume ausschneiden (Anm. 1), S. 355.

4 Zur Etymologie und regionalen Differenz der Benennung von Christ- beziehungsweise Lichter- und Weihnachtsbäumen siehe u. a. den Artikel *Weib-*

kauf und gekauft werden durften in Weimar allein solche Bäume, die von gesetzlich befugtem Staatspersonal »als überflüssig oder verkümmerte unter Aufsicht der Forstbedienten aus den Nadelhölzern ausgehoben worden«. ⁵ Die Auswirkungen der im 18. Jahrhundert forcierten Nutzbarmachung und der damit verknüpften Rationierung des Rohstoffes Holz (Stichwort »Holzersparnis« ⁶) reichten somit bis in die privaten Gestaltungsspielräume zum Heiligen Fest. ⁷ Entscheidend für den Zusammenhang meines Beitrags ist indes ein leicht zu übersehender Nebenaspekt: Die Aktualisierung der Forstverordnung von 1802 macht deutlich, dass der Christbaum im Herzogtum Weimar bereits so populär war, dass sogar die Behörden auf den Plan gerufen wurden. Als Bestandteil der Weihnachtsfeierlichkeiten hatte er in den Wohnräumen des protestantischen, zunehmend aber auch des katholischen Adels und Bürgertums Einzug gehalten. ⁸

nachtsbaum in Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1854–1984. Bd. 14. Leipzig 1922, S. 716–719; digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, URL: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=W13979> (15. Juli 2024).

- 5 [Art.] Vortrefliche Verordnung. In: Christoph Gottlieb Steinbeck (Hg.): Gemeinnütziges Justiz- und Polizei-Blatt (Anm. 2), S. 635.
- 6 Joachim Radkau: Das »hölzerne Zeitalter« und der deutsche Sonderweg in der Forsttechnik. In: Ulrich Troitzsch (Hg.): »Nützliche Künste«. Kultur- und Sozialgeschichte der Technik im 18. Jahrhundert. Münster u. a. 1999, S. 97–118, hier S. 100 f.
- 7 Im *Gemeinnützigem Justiz- und Polizeiblatt* von 1810 hält der Autor rückblickend über die Verordnung zur Eindämmung des Holzverbrauchs zu Weihnachtswegen fest: »Dieser Befehl gibt einen wichtigen Beitrag, daß durch die Erhaltung der Schwarzwälder die Wohlfeilheit des Holzes in den Landen in der Folge wieder hergestellt werden kann«. [Art.] Vortrefliche Verordnung (Anm. 5). Zur Debatte um ›Holznot‹ und die Entwicklungen des Forstmanagements, in die sich auch die Literatur um 1800 einmischte, vgl. Clara Schubenz: Der Wald in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Geschichte einer romantisch-realistischen Ressource. Konstanz 2020; Heinrich Detering: Holzfrevel und Heilsverlust. Die ökologische Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff. Göttingen 2020, S. 111–189 sowie zuletzt auch – in der Behauptung einer Verbindungslinie zwischen Romantik und ökologischem Sozialismus – ders.: Die Revolte der Erde. Karl Marx und die Ökologie. Göttingen 2025.
- 8 Hermann Bausinger hat darauf hingewiesen, dass diese »Familienweihnacht« als »domestizierte, gezähmte Form des früher sehr viel weniger zahmen Weihnachtsfestes« zu betrachten ist: »Weihnachten war nicht zuletzt ein Fest, an dem junge Leute [vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert; F. M.] ihre eigenen

Dieser Entwicklung waren verschiedene Transformations- und Interieurisierungsprozesse eines Brauchs vorausgegangen, auf den sich das Schmücken von Tannenzweigen zurückführen und bis in die Antike nachverfolgen lässt. Im ausgehenden 18. Jahrhundert wiederum hatte das Weihnachtsfest im deutschsprachigen Raum konstitutiven Anteil an Säkularisierungs- und Verbürgerlichungstendenzen.⁹ Sah man lichtergeschmückte Tannenbäume zunächst vornehmlich in Kirchen und auf Marktplätzen aufgestellt, spielte der neuerfundene Brauch¹⁰ des Aufstellens von Lichterbäumen im Wohn- und Familienbereich erst nach 1800 eine zentrale Rolle.¹¹ Die feierliche Inszenierung des Baums wurde dabei insbesondere »auf die Kinder ausgerichtet«¹² und in einen rituellen Rahmen überführt, der vom Aufstellen des Baums über das Anzünden der Lichter bis hin zur Übergabe der Geschenke reichte. Ein »fast liturgisch anmutendes festliches Programm« dient bis in die Gegenwart in zahlreichen deutschen Haushalten dem Zweck, »für einige Stunden die Utopie einer heilen Welt hervor[z]uzaubern«.¹³ Der Ablauf dieses Programms »unter dem Weihnachtsbaum«¹⁴ wurde schon im 19. Jahrhundert engmaschig orchestriert

Wege gingen und der Obrigkeit zu schaffen machten.« Hermann Bausinger: Das Weihnachtsfest der Volkskunde. Zwischen Mythos und Alltag. In: Richard Faber, Esther Gajek (Hg.): Politische Weihnacht in Antike und Moderne. Würzburg 1997, S. 169–181, hier S. 179 (Hervorh. im Orig.).

- 9 Zur wechselseitigen Genese von moderner Familien- und Weihnachtsfesttradition im deutschsprachigen Raum vgl. Ingeborg Weber-Kellermann: Das Weihnachtsfest. Eine Kultur- und Sozialgeschichte. Luzern 1978 sowie Susan Baumert: Das bürgerliche Weihnachtsfest. In: Dies.: Bürgerliche Familienfeste im Wandel. Spielarten privater Festkultur in Weimar und Jena um 1800. Frankfurt a. M. 2014, S. 233–278.
- 10 Inwiefern die im nationalistischen Geist des 19. Jahrhunderts agierende Volkskunde und Germanistik lange dem Irrglauben folgten, dass der »Lichterbaum als Kultbaum des Mittwinterfestes, als Weltenecke des germanischen Mythos« zu deuten sei, reflektiert kritisch Ingeborg Weber-Kellermann: Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte. Frankfurt a. M. 1974, S. 223.
- 11 Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts suchte man nach den heidnischen oder christlichen Ursprüngen des »am Christfest, soweit die deutsche Zunge reicht, auf jedem Weihnachtstische« brennenden »Lichterbaum[s]«. Alexander Tille: Wie alt ist der Weihnachtsbaum und wo ist seine Heimath? In: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt 36 (1888), H. 49, S. 831–834, hier S. 831.
- 12 Laura Schmidt: Weihnachtliches Theater. Zur Entstehung und Geschichte einer bürgerlichen Fest- und Theaterkultur. Bielefeld 2017, S. 20.
- 13 Ingeborg Weber-Kellermann: Die deutsche Familie (Anm. 10), S. 226.
- 14 Ebd.

und als geschlechterideologisch aufgeladenes Rollenspiel organisiert.¹⁵ In der kulturgeschichtlich orientierten Forschung zu Entstehung und Wandel von Familienfesten im 19. Jahrhundert ist dieser Inszenierungscharakter des Weihnachtsabends im Sinne einer »cultural performance«¹⁶ betont worden, die einer »strengen Dramaturgie«¹⁷ folgt, in der auch der Baum seine Rolle als »sinnstiftende Requisite«¹⁸ mitspielen muss, um die »Stabilisierung eines patriarchalischen Familienideals« gewährleisten zu können.¹⁹ Zentral für die im vorliegenden Band behandelte Thematik des »Grüner Wohnens« ist darüber hinaus die Forschungserkenntnis, dass die Popularität des Weihnachtsbaums »mit der Entstehung einer Wohnkultur«²⁰ aufs Engste verflochten ist.

Die Literatur der klassisch-romantischen Epoche ist Spiegel und Mitspielerin der Institutionalisierung dieser bürgerlichen Selbstinszenierung und der damit verknüpften Wohnraumgestaltung zum Heiligabend. Dass der Weihnachtsbaum ein wesentliches Element (und nicht nur »Requisite«) des inszenierten Familienfriedens darstellt, wird in den klassisch-romantischen Erzähltexten besonders augenfällig, da hier das Nacheinander beziehungsweise die Szenenabfolge in den Vordergrund rückt, die sich im festlichen Wohnraum, genauer: am Weihnachtstisch entfaltet. In den Blick geraten in diesen literarisch vermittelten Weihnachtsfestszenen aber auch die neuen bürgerlichen Begehrlichkeiten zum »Kinderfest«, allen voran Spielwaren und andere Luxusartikel.²¹ Der Weihnachtsbaum –

15 Zum rituellen Ablauf, der im Advent beginnt und bis zum Weihnachtsabend mit »lichterbesteckte[m] Tannenbaum« reicht, vgl. z. B. Johann Georg Krünitz: [Art.] Weihnachten. In: Ders.: Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft in alphabetischer Ordnung. Berlin 1773–1858. Bd. 236. Berlin 1856, S. 104–111, hier S. 108 (Hervorh. im Orig.).

16 Laura Schmidt: Weihnachtliches Theater (Anm. 12), S. 21.

17 Bernd Brunner: Die Erfindung des Weihnachtsbaums. Berlin 2011, S. 23.

18 Susan Baumert: Das bürgerliche Weihnachtsfest (Anm. 9), S. 243.

19 Ingeborg Weber-Kellermann: Die deutsche Familie (Anm. 10), S. 226.

20 Bernd Brunner: Die Erfindung des Weihnachtsbaums (Anm. 17), S. 22.

21 Zur Entwicklung von »Luxus« als »ökonomische[m] Funktionsbegriff« vgl. Joseph Vogl: Luxus. In: Ders., Burkhardt Wolf (Hg.): Handbuch Literatur & Ökonomie. Berlin 2019, S. 202–204, hier S. 203. Vogl verweist dabei auf die im 18. Jahrhundert gegenläufigen, aber aufeinander rekurrierenden Blickachsen, die die Diskussion um »Luxus« im Spannungsfeld von Überfluss und Überflüssigem prägten: »Luxus« als notwendige Bedingung erfolgreichen Handels und menschheitsgeschichtlicher Entwicklung einerseits, als Frivolität und korrumpierende Nutzlosigkeit andererseits (ebd.).

nicht zuletzt auch ein Produkt der forstwirtschaftlichen Umstrukturierungsprozesse um 1800 – wird in diese Waren- und Konsumlogik einbezogen, steht zu ihr mit seiner Referenz auf den Wald sowie in seiner Leiblichkeit als arboreales Lebewesen aber auch in einem Spannungsverhältnis. Im Folgenden geht es mir aus einer Perspektive, die den literatur- und kulturwissenschaftlichen Plant Studies verpflichtet ist und die Handlungs- und Wirkungsmacht von Pflanzen in situiereten kulturellen Zusammenhängen befragt,²² zunächst darum, schlaglichtartig nachzuzeichnen, wie in der Literatur (und hier insbesondere in der Lyrik und Liedkultur), in der Publizistik sowie in populärwissenschaftlichen Botanik- und Gartenbauschriften im Verlauf des 19. Jahrhunderts über den Weihnachtsbaum gesprochen und wie der festlich dekorierte ›Stubenbaum‹ dabei mit kultureller Bedeutung aufgeladen wurde. Darüber hinaus interessiere ich mich für die Frage, wie der weihnachtliche Lichtenbaum um 1800 als ästhetisches Modell verhandelt und parallel dazu seine zunehmende Verdinglichung im ›Weihnachtsgeschäft‹ problematisiert wurde. Wie am Beispiel ausgewählter Erzähltexte E. T. A. Hoffmanns, Therese Hubers und Caroline de la Motte Fouqués demonstriert werden soll, stellt der Weihnachtsbaum hier sowohl eine Art Zündstoff des Erzählens, Enthüllens, Erinnerns, Erahmens und Vorausdeutens dar, bildet aber auch immer wieder den Ausgangspunkt, um die Selbstinszenierung des Bürgertums sowie die damit verknüpfte Rolle des Baums kritisch zu reflektieren. Im Rahmen der Untersuchung möchte ich zeigen, dass die Texte den Einzug des Weihnachtsbaums und dessen Relevanz für die kulturelle Aufführung der bürgerlichen Ordnung weniger reproduzieren, sondern vielmehr als Inszenierung kenntlich machen und die Labilität des ›Familienfriedens mit Baum‹ bereits in den 1820er Jahren ebenso vor Augen führen wie den mit der zeitgenössischen Konsumkultur verknüpften Warencharakter des Baums.

Stubentannen im bürgerlichen Zeitalter

Weihnachtsbäume mussten um 1800 eine Menge aushalten: Nicht nur behängte und besteckte man sie, wie auch Goethe seine Werther-Figur erinnern lässt,²³ mit Kerzen, (bemalten) Äpfeln, Gebäck und Nüssen, die

22 Vgl. dazu grundlegend Anke Kramer, Urte Stobbe, Berbeli Wanning (Hg.): *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Plant Studies – Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*. Berlin u. a. 2022.

23 Goethe führt eine biblische mit einer sinnlichen Ebene eng, wenn er Werthers Erinnerung an »Wachslichter[-], Zuckerwerk und Äpfel[-]« knüpft, die Kin-

den Kindern zum Verzehr dienten;²⁴ man wuchtete ihnen gleichermaßen auch eine Vielzahl von Narrativen auf, die den Ursprung und die Symbolkraft des Baums zwischen biblischen und nationalistischen Deutungsparadigmen umspielten. Unter anderem als Sinnbild der Vertreibung aus dem Paradies,²⁵ als kindgerechte Veranschaulichung der Geburt der Erlöserfigur Jesu Christi, wahlweise vom »Christuskindlein«²⁶ oder vom »Weihnachtsmann«²⁷ in die Stube geschickt,²⁸ wollte man die festliche Tanne verstanden wissen. Besonders hartnäckig verfolgte man die (heute widerlegte) These, dass Luther als Erfinder des Weihnachtsbaums zu gelten habe. Eine Zeichnung des in Weimar tätigen Künstlers Carl August Schwerdgeburth, die als Stahlstich das Frontispiz zu Karl Rheintalers

der »in paradiesische Entzückung« versetzen. Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. In: Ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hg. v. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp u. a. Frankfurt a.M. 1985–2013. Bd. 8. Hg. v. Waltraut Wiethölter. Frankfurt a.M. 2006, S. 10–267, hier S. 218.

- 24 Glaskugeln und Lametta wurden offenbar erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts verwendet. Vgl. Bernd Brunner: Die Erfindung des Weihnachtsbaums (Anm. 17), S. 40–45.
- 25 Vgl. in diesem Sinne auch Heinrich August Pierers Lexikon: »An die Zeit u. Bedeutung des Weihnachtsfestes schlossen sich dann auch mehre Gebräuche bei diesem Feste, während andere ursprünglich heidnische waren, denen nun christliche Ideen untergeschoben wurden; so der Weihnachtsbaum mit den Äpfeln ein Bild des Paradiesbaumes, welcher den ersten Menschen die Veranlassung zum Fall geworden war [...]; die Lichter ein Symbol der Klarheit, welche die Hirten auf dem Felde in jener Nacht umleuchtet hatte.« Heinrich August Pierer: [Art.] Weihnachten. In: Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart oder Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe. Altenburg 1857–1865. Bd. 19. Altenburg 1865, S. 28 f., hier S. 28.
- 26 Christoph von Schmid: Der Weihnachts-Abend, oder: Die schwere Prüfung von Gott, ertragen mit Muth, endet sicher gut. Eine Erzählung für Kinder und Kinderfreunde zum Weihnachtsgeschenke. Graz 1831, S. 70.
- 27 Sebastian Willibald Schießler: Zueignung. In: Ders.: Der Weihnachtsbaum. Ein Bildungs- und Unterhaltungsbuch als Geschenk für die Jugend beyderley Geschlechts. Wien 1831, unpag.
- 28 Vgl. z. B. August Heinrich Hoffmann von Fallersleben: Der Traum. In: Ders.: Gedichte. Leipzig 1843, S. 569 f. Hier spricht der Weihnachtsbaum zu dem träumenden Kind: »Und wenn du folgst und artig bist, | Dann ist erfüllt dein Traum, | Dann bringet dir der heil'ge Christ | Den schönsten Weihnachtsbaum« (S. 570).



*Abb. 1: Carl August Schwerdgeburth:
Siehe: ich verkündige euch große Freude, Stahlstich, 1843*

1843 veröffentlichtem »Weihnachtsbüchlein« bildet (Abb. 1), suggeriert eine ähnliche Genealogie.²⁹

Schwerdgeburths imaginiertes Blick in die protestantische Wohnstube steht einerseits ganz im Zeichen einer konfessionellen Kritik an der katholischen Dingkultur.³⁰ Statt der Reliquie steht hier das Wort im Zentrum: »Siehe, ich verkündige euch große Freude.« Andererseits wird der durch den Tisch erhöhte Baum, auf den die Augen aller Anwesenden (inklusive Luthers) geheftet sind, durch seine räumlich und ästhetisch in mehrfacher Hinsicht visuell hervorgehobene Position auch zum nahezu reliquienartigen Schrein: Im ansonsten spartanisch ausgestatteten, dunklen Raum überstrahlt der mit Kerzen und Kugeln geschmückte sowie mit

29 Vgl. Carl August Schwerdgeburth: »Siehe: ich verkündige euch große Freude«. In: Karl Reinthaler (Hg.): Adam und Christus oder der Christbaum in M. Luthers Kinderstube: Ein Weihnachtsbüchlein für alle Christenkinder. Erfurt 41843, unpag.

30 Für diese Anregung danke ich Christiane Holm.

Nüssen und Geschenken umstellte Baum auf dem Gabentisch das gesamte Zimmer. Mehr noch: Es ist völlig unklar, wer hier »große Freude« verkündet, beziehungsweise von wem der Sprechakt ausgeht. Ist es der andächtig den Baum fokussierende Luther? Oder das mit dem Zeigefinger deutende und mit geöffnetem Mund nahezu aus dem Gebetstuhl austretende Kind? Ist es der Engel auf der Baumspitze? Oder ist es gar der Baum selbst? Dass dieser hier sprechend zum Handeln gebracht wird, scheint angesichts seiner Strahl- und Aussagekraft im ästhetischen Gesamtensemble des Bildes nicht unwahrscheinlich.

Inwiefern der Baum um 1800 auch zum Faszinationsobjekt kindlicher Aufmerksamkeit stilisiert wurde, lassen die auf den Lichterbaum fixierten Kinder in Schwerdgeburths Bild ebenfalls errahnen. Zum Kernsymbol einer sorgenfreien Kindheit wurde der Weihnachtsbaum insbesondere in der Lyrik (v)erklärt und als Impulsgeber einer ins Wehmütige tendierenden Erinnerung an harmonische Festtage im heimischen Familienkreis in den Blick gerückt: Vom »mütterlich geschmückt[en]« Weihnachtsbaum und den »mit Verlangen« harrenden Kindern ist beispielsweise in Goethes anlässlich des Besuchs der russischen Kaiserin in Weimar aufgeführten Maskenzügen aus dem Jahr 1818 die Rede;³¹ als Spiegel von »Unschuldkinderglück«³² und »Kindheit goldner Traum«³³ figuriert der Weihnachtsbaum wenige Jahrzehnte später bei Ernst Moritz Arndt.

Wie stark die kulturelle Performance des Weihnachtsfests mit Baum zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf die bürgerliche Kernfamilie zugeschnitten war, wird besonders in solchen Texten sinnfällig, in denen die Kinder nicht mehr am Fest teilhaben oder umgekehrt die Kinder ohne ihre Eltern/Familie oder ohne die finanziellen Ressourcen für das Weihnachtsfest auskommen müssen. In Friedrich Rückerts *Kindertodtenliedern* wird der Tod der Kinder mit den Weihnachtsfeierlichkeiten am

31 Johann Wolfgang Goethe: Festzug dichterischer Landes-Erzeugnisse, darauf aber Künste und Wissenschaften vorführend. In: Ders.: Sämtliche Werke (Anm. 23). Abt. I, Bd. 6. Hg. v. Dieter Borchmeyer, Peter Huber. Frankfurt a. M. 1993, S. 805–767, hier S. 832.

32 Ernst Moritz Arndt: Der Weihnachtsbaum [1847]. In: Ders.: Gedichte. Vollständige Sammlung. Berlin 21865, S. 539 f., hier S. 539. Arndt stellt hier auch die per Appell indizierte Funktionsleistung des Weihnachtsbaums, Sinnbild, Hoffnungsträger und Verklärung (»Sei uns Bild und sei uns Schein«; ebd., S. 540) zu verkörpern beziehungsweise verkörpern zu müssen, vor Augen.

33 Ernst Moritz Arndt: Der Weihnachtsbaum [1856]. In: Ders.: Gedichte (Anm. 32), S. 622.

Baum überblendet: »Mit den Früchten unverzehrt, | Mit den Kerzen unversehrt, | Steh' bis Weihnacht wiederkehrt, | Steh' zur Todtenfeier.«³⁴ Ist der Baum bei Rückert zugleich Zeuge, Denkmal und Sinnbild des Verlusts der Kinder, gemahnt er im Gedicht *Des armen Knaben Christbaum*, das der Theologe und Lyriker Karl Gerok 1865 im *Illustrierten Familienblatt* abdrucken ließ, an diejenigen (Waisen-)Kinder in Not, die sich fröhliche Weihnachtsfeiern mit Baum buchstäblich nicht leisten können.³⁵ Christliche Tugendethik, Imaginarien der Kindheit und bürgerliche Familienideologie gehen in der Rede vom Weihnachtsbaum im 19. Jahrhundert demnach eine enge Verbindung ein. Das Weihnachtsfest mit festlich geschmücktem Stubenbaum avancierte zum Inbegriff und alljährlichen Superritus inszenierter Harmonie im familiären Nahbereich und wurde hier auch für politisch-kulturpatriotische Bedeutungsebenen durchlässig, auf die noch genauer zurückzukommen sein wird. Kaum überraschend konstatiert das *Damen Conversations Lexikon* daher bereits 1834: Heimat sei da,³⁶ »wo uns zuerst der Weihnachtsbaum schimmerte.«³⁷

Dass Weihnachtsbäume eine in diesem Sinne ganz eigene Affektästhetik besitzen, die an der Schnittstelle von Memorialpraktiken, Heimatsemantik und Familienideologie angesiedelt ist, wurde zeitgenössisch bereits reflektiert. Wie beispielsweise der in verschiedenen europäischen Metropolen tätige Gärtner und Gartenschriftsteller Hermann Jäger 1857 festhält, vermag die Begegnung mit bestimmten Bäumen und Blumen

34 Friedrich Rückert: Kindertodtenlieder. In: Ders.: Werke. Kindertodtenlieder und andere Texte des Jahres 1834. Hg. v. Hans Wollschläger, Rudolf Kreutner. Göttingen 2007, S. 201.

35 Karl v. Gerok: Des armen Knaben Christbaum. In: Daheim. Ein deutsches Familienblatt 2 (1865), H. 2, S. 181. Der im Titel des Gedichts aufgerufene Knabe verkauft zum Weihnachtsabend auf dem Markt einen »selbst geschnitten[en]« Baum, um die kranke Mutter (»der Vater [ist; F.M.] todt!«) zu unterstützen. Nachdem der Baum an eine Familie verkauft ist, die dem Jungen keine Aufmerksamkeit schenkt, imaginiert er, wie »sein Christbaum morgen funkeln [wird] | Im fremden Haus, im Kerzenschein, | Und ach! Im Kämmerlein, im dunkeln, | Wie still wird *seine* [d.i. des Knaben; F.M.] Weihnacht sein!« (ebd., Hervorh. im Orig.).

36 Dass »Heimat« Ende des 18. Jahrhunderts einen Bedeutungszuwachs erfährt und der Begriff nach 1800 weitaus mehr als das metaphysische Reich Gottes oder einen real lokalisierbaren Ort bezeichnet, erläutert Anja Oesterheld: Geschichte der Heimat. Zur Genese ihrer Semantik in Literatur, Religion, Recht und Wissenschaft. Berlin, Boston 2021, insbes. S. 15–17.

37 Carl Herloßsohn: [Art.] Heimath. In: Ders.: Damen Conversations Lexikon. Adorf 1834–1838. Bd. 5. Adorf 1835, S. 217 f., hier S. 217.

zum einen aufgrund ihrer Form, Materialität, Farbe und Geruchsbildung die menschliche Wahrnehmung zu affizieren; darüber hinaus seien es aber kulturelle Bedeutungen und Rituale, die mit bestimmten Pflanzenarten in Verbindung stehen und auf diese Weise »Gemüthsstimmungen« und »Gedankenverbindungen« hervorrufen.³⁸ Ganz besonders steche dabei die »Erinnerung an den Weihnachtsbaum« hervor: Diese könne »noch viel angenehmere Gedanken erwecken, aber auch Veranlassung zu wehmüthigen Gefühlen werden, indem man an die entschwundene, schöne Jugendzeit denkt.«³⁹ Jäger rückt den Weihnachtsbaum in seinen materiellen wie semiotisch-sinnbildlichen Dimensionen in den Blick und schreibt ihm, ähnlich wie die bereits erwähnten literarischen Beispieltex-te, die Rolle eines kognitiv-emotionalen Erinnerungskatalysators zu. An der Funktionsstelle von Zeitmaschine und Nostalgiemotor, so der Konsens im 19. Jahrhundert, vermag der Baum in der zeitgenössischen Wahrnehmung auch Jahrzehnte zurückliegende Ereignisse zu vergegenwärtigen und ein vielschichtiges Gefühlsspektrum zu evozieren.

Der Einzug der Nadelbäume in die Familienzimmer wurde im 19. Jahrhundert allerdings nicht nur von konfessionellen Ursprungserzählungen, bürgerlichen Kindheitsvorstellungen und wirkungsästhetischen Überlegungen begleitet, sondern erhielt bereits zeitgenössisch in kulturpolitischer und nationalpatriotischer Hinsicht das Signum eines »deutschen Brauchtums.«⁴⁰ Während der französischen Besetzung der deutschen Ter-

38 Hermann Jäger: Die Verwendung der Pflanzen in der Gartenkunst, oder: Gehölz, Blumen und Rasen. Leipzig 1857, S. 272. Jäger betont die Willkürlichkeit der Bedeutungen, die der Form z. B. von Tannen, Taxus und Weiden zugesprochen werden: »Man hat gesagt, die alte Fichte oder Tanne mit herabgebogenen Zweigen, erwecke Trauer, die junge aber Heiterkeit; aber nicht wie ich nachgewiesen habe, wegen der verschiedenen Lichtwirkungen, sondern weil an vielen Orten bei Dorffestlichkeiten junge Fichten und Tannen als Zeichen der Freude vor die Thüren und auf hohe Mastbäume gepflanzt werden« (ebd.). Zur Wirkungsästhetik der Tannen vgl. auch schon Christian Cay Lorenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst. Leipzig 1775. Bd. 2. Leipzig 1780, S. 33 sowie Bd. 5. Leipzig 1785, S. 202.

39 Ebd., S. 272.

40 Vgl. zu dieser um 1800 einsetzenden und in der Volkskunde weiter tradierten Ideologisierung kritisch Ingeborg Weber-Kellermann: Die deutsche Familie (Anm. 10), S. 223 f. Zur damit verknüpften Vereinnahmung des Weihnachtsbaums im Nationalsozialismus vgl. Richard Faber: Politische Weihnachten oder: Tradition und Manipulation. In: Christoph Elsas (Hg.): Tradition und Translation. Zum Problem der interkulturellen Übersetzbarkeit religiöser Phänomene. Berlin 1994, S. 200–217.

ritorien und im Zuge der daran anschließenden Napoleonischen Kriege wurde der ›deutsche‹ Tannenbaum demonstrativ als Antipode des Freiheitsbaums in Stellung gebracht. Verwendete man im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg sowie im Kontext der Französischen Revolution vor allem Ulmen⁴¹ und Pappeln,⁴² die im öffentlichen Raum platziert wurden, erhielt die Tanne als ›germanisch‹ gelesener Baum (komplementär zur ›deutschen Eiche‹)⁴³ im Nahbereich der Familie und in der Zurückgezogenheit der Wohnstube alle Jahre wieder ihre besondere politische Kontur.⁴⁴ Das wirkmächtige Narrativ vom »deutschen Ursprung[-]« eines Fests mit »immergrüne[r] Fichte«⁴⁵ war aus der Taufe gehoben. Beispielhaft zeigt sich die Verquickung von kultur- und familienpolitischer Agenda unter dem Baum in Helmina von Chézys autobiografischer Retrospektive auf das Weihnachtsfest von 1810.⁴⁶ Chézy hatte im Herbst desselben Jahres nach einem neunjährigen Aufenthalt Paris mit ihren Kin-

- 41 Vgl. Ludwig Bauer: Allgemeine Weltgeschichte für alle Stände mit besonderer Rücksicht auf die Geschichte der Religionen sowie auf das Bedürfniss der gebildeten Jugend. Stuttgart 1836–1839. Bd. 6. Stuttgart 1839, S. 35.
- 42 Vgl. [Anon.:] [Art.] Freiheitsbaum. In: Brockhaus Conversations-Lexikon. Hg. v. Renatus Gotthelf Löbel, Christian Wilhelm Franke. Amsterdam 1809. Bd. 2, S. 57.
- 43 Zur Erfindung der ›deutschen Eiche‹ im Kontext von ›nation building‹ und Heimatdiskursen im 19. Jahrhundert sowie zu den ideologischen Instrumentalisierungen des Baums in der Gegenwart vgl. Solvejg Nitzke: The Splintered Roots of »Heimat«: On the »German« Oak's Arboreal Memory. In: Debajyoti Biswas, Panos Elipoulos, John C. Ryan (Hg.): Global Perspectives on Nationalism. Political and Literary Discourses. London 2022, S. 309–324.
- 44 Vgl. in diesem Sinne Wilhelm Heinrich Riehl: Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik. Stuttgart, Augsburg 1854–1869. Bd. 3: Die Familie. Stuttgart, Augsburg 1855, S. 237 f.: »Die höheren Klassen in Frankreich fangen zwar jetzt an, sich den deutschen Weihnachtsbaum zu verschreiben, aber deutsche Weihnachten verschreiben sie sich damit noch lange nicht. Sie pflanzen den grünen Tannenbaum in den *Salon*, wir aber pflanzen ihn in das *Kinderzimmer*, in das innerste Familienheiligthum des Hauses« (Hervorh. im Orig.). Vgl. auch Johann Georg Krünitz: [Art.] Weihnachten (Anm. 15), S. 111.
- 45 Karl Simrock: Handbuch der Deutschen Mythologie mit Einschluß der nordischen. Bonn 1874, S. 566–572, hier S. 566.
- 46 Einen Einblick in Leben und Werk der Autorin gibt Irina Hundt: »Wäre ich besonnen, wäre ich nicht Helmina«. Helmina von Chézy (1783–1856) – Porträt einer Dichterin und Publizistin. In: Helga Brandes, Detlev Kopp (Hg.): Autorinnen des Vormärz. Bielefeld 1997, S. 43–79.

dern (und ohne ihren Ehemann) verlassen und sich in Heidelberg eingemietet. Über den Weihnachtsabend schreibt sie:

Ein ungeheurer Tannenzweig, auf ein starkes Brett befestigt, wurde mit dem Gold und Purpur der würdigsten Äpfel und Birnen beladen, die liebevollen Töchter meiner Wirthin vergoldeten Mandeln, Nüsse und Weintrauben, und stattlich prangte am Abend mit vielen Lichtern der reichbeladene Weihnachtsbaum, für die kleinen Pariser [d. s. Chézys in Paris aufgewachsene Kinder, die 1810 vier und zwei Jahre alt waren; F.M.] ein Götterfest, da noch mancherlei Zierliches vom Conditior und die Geschichte des Christkinds in der Wiege, nebst vielen Spielsachen den Reiz des Anschauens erhöhten. Den Kindern war noch nicht *bescheert* worden. Frankreich's Nation weiß nichts von dem anmuthigen Gedanken, daß das Christkind die guten Kinder liebt; keine Aussicht auf ein so herziges Fest erhellt dort die trüben Wintertage. Nur am Neujahrs Abend regnen die Bonbons nebst ekelhaften Spielsachen in die Häuser, so daß das neue Jahr die Kinder mit verdorbenem Magen und verderbter Fantasie findet; denn was kann der Polichinelle, und seine Frau Muhme die *Mère Gigogne* (eine scheusliche, rothgekleidete Puppe, aus deren Rockfalten ein Haufen Kinder springt, wenn man einen Drath zieht) dem kindischen Gemüthe sagen?⁴⁷

Chézy stellt eine christlich integre, ›gesunde‹, kindgerechte Fassung der deutschen Feier zum Heiligen Fest, bei der die Leuchtkraft des Weihnachtsbaums das auratische Zentrum bildet, einer quasi-›entarteten‹ französischen Neujahrsfestversion entgegen. Ein »herziges Fest« mit Baumpräsenz und Christkinderzählung zum Weihnachtsabend gäbe es in Paris nicht. Neben Völlerei und Zuckerschok sind es die sittlich fragwürdigen Spielwaren des französischen Neujahrsabends, die den Unmut der Autorin auf sich ziehen. Insofern die Puppen der Typenkomödie nachgebildet seien, könnten sie die kindliche Fantasie nicht angenehm reizen, sondern würden sie auf gar plumpe Weise korrumpieren.

Ungeachtet der Verunglimpfung der französischen Nation als ›Weihnachtsbanausen‹⁴⁸ und der Glorifizierung der ›Heidelberger Weihnacht‹

47 Helmina von Chézy: Erinnerungen aus meinem Leben, bis 1811. In: Dies.: Aurikeln. Eine Blumengabe von deutschen Händen. Bd. I. Berlin 1818, S. 1–190, hier S. 189 f. (Hervorh. im Orig.).

48 In einem Zeitungsartikel von 1832 wird beispielsweise gegen das französische Neujahrsfest folgendermaßen polemisiert: »Der Neujahrstag vertritt hier die

ist die Schlüsselrolle des lichterbeladenen Weihnachtsbaums in Chézys Beschreibung des Weihnachtsabends, der die »trüben Wintertage [erhell]t«, evident. Nicht nur illuminiert er mit seiner »stattlich[en]« Ästhetik, die Überfluss suggeriert und dadurch Staunen evoziert, die dunkle Jahreswende, sondern bildet auch räumlich den Dreh- und Angelpunkt der gesellig-gastfreundlichen Zusammenkunft. Das Textbeispiel zeigt zudem, dass die kindliche Perspektive aus pädagogisch-moralischen wie ästhetischen Gesichtspunkten zur *Conditio sine qua non* des Weihnachtsfests avanciert. Gleichzeitig ist dieser Blick alles andere als unschuldig. In seiner literarischen Vermittlung durchkreuzen ihn sowohl kulturpolitische als auch nationalistische Ideologeme.

Chézys Heidelberger Weihnachtsbaum, so heißt es in ihren *Erinnerungen*, war ein »ungeheurer Tannenzweig, auf ein starkes Brett befestigt«. ⁴⁹ Das Befestigen von Zweigen war um 1800 neben dem Aufstellen kleinerer bis mittelgroßer Bäume mithilfe von Holzkreuzen, in deren Mitte man den abgeschlagenen Baumstamm einfasste, durchaus üblich. ⁵⁰ Wer keinen Baum bekam, griff zu holzgefertigten »Gabenträgern«. ⁵¹ Beliebte waren zudem Arrangements, bei denen der Baum auf dem Tisch in einen mit Wasser oder Sand gefüllten Topf gestellt oder gar in die Tischplatte eingelassen wurde, um, mit Moos und Holz drapiert, ein »sogenannte[s] Paradies- oder Christgärtlein« im Wohnzimmer zu bilden. ⁵² Manche Tischformationen mit Krippe, Geschenken und mehreren Bäumen ⁵³ erweckten gar den Eindruck, sich in einem kleinen Weihnachtswald zu befinden. (vgl. Abb. 2).

Stelle des deutschen Weihnachtsfestes. Nur die deutschen Familien in Paris und einige wenige französische Familien, welche die altväterliche Sitte dem modernen Brauche vorziehen, lassen es sich nicht nehmen, für die Ihrigen eine Bescherung zu veranstalten. Freilich ist das hier eine kostspielige Sache. Kostet doch ein künstlicher Weihnachtsbaum von bescheidener Größe 40–50 Francs!« [Anon.:] Frankreich. In: *Neue Speyerer Zeitung*, 29. Dezember 1832, S. 148 f., hier S. 149.

49 Helmina von Chézy: *Erinnerungen* (Anm. 47), S. 189.

50 Vgl. Bernd Brunner: *Die Erfindung des Weihnachtsbaums* (Anm. 17), S. 51.

51 Ebd., S. 36.

52 Ebd.

53 In vermögenden Haushalten war es nicht unüblich, jedem Kind der Familie entsprechend der individuellen (und geschlechtsspezifischen) Geschenke einen eigenen Baum zu widmen. Vgl. in dieser Hinsicht Wilhelm Harnisch: *Der Himmelsgarten, eine Weihnachts-Gabe für Kinder und kindliche Gemüther*. Breslau 1824, S. [6].



Abb. 2: Ludwig Meyer: *Weihnachten ist da*, kolorierter Stich, 1824

Zwar erinnern diese Garten-Tisch-Arrangements mit Tanne(n) auf den ersten Blick vor allem an barocke Kunstkammern oder Münz- beziehungsweise Antiken-Kabinette, die auf hüfthohen Tischen drapiert wurden, um die Betrachtung und das Studium der Objekte zu ermöglichen. Sie stehen aber vielmehr den Pflanzentischen und -kabinetten nahe, die laut Sophie Ruppel das Zeitalter der aufklärerischen Botanophilie kennzeichnen.⁵⁴ Wie Ruppel umfangreich dargelegt hat, war das Ziel der bür-

54 Vgl. Sophie Ruppel: *Botanophilie. Mensch und Pflanze in der bürgerlichen Gesellschaft um 1800*. Wien, Köln, Weimar 2019, S. 477–480. Zur Pflanzenmöbelmode vgl. auch den Beitrag von Anna Ananieva in diesem Band.

gerlichen Stubengärtnerinnen und Stubengärtner ab Mitte des 18. Jahrhunderts, Pflanzen in den Wohnraum zu integrieren und ihr Gedeihen und Wachstum mit großer Sorgfalt zu unterhalten. Die Blumentische und Jardinieren sowie die dazugehörige umfangreiche Ratgeberliteratur, die unter anderem Tipps zum Aufstellen und Verrücken dieser Pflanzenmöbel gab, um den grünen Mitwohnenden je nach Tages- und Jahreszeit optimale Lebensbedingungen zu verschaffen, sind ein eindrücklicher Beleg für die botanophile bürgerliche Kultur um 1800. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts transformierte sich allerdings der Umgang mit den Pflanzen und deren Wahrnehmung im geteilten Wohnraum: »Im Gegensatz zum Haustier ist die Hauspflanze dabei zunehmend kein dem Menschen verwandtes Wesen mehr, sondern ein *Gegenstand* im Haus.«⁵⁵ Das Entwickeln repräsentativer, den »Luxus und Wohlstand des jeweiligen Hauses«⁵⁶ spiegelnder Pflanzenmöbel steht für diese Tendenzen ebenso paradigmatisch ein wie die teils opulenten Christbaum(garten)-Arrangements.

Da die Tannenbäume nicht als ganzjährige Wohnbegleiter, sondern allein in einem eng definierten Zeitkorridor in der »Weihnachtsstube«⁵⁷ platziert wurden, finden sie um 1800 auch kaum Erwähnung in den stubengärtnerischen Anleitungen. Zwar ist vom Weihnachtsbaum in verschiedenen gärtnerischen Publikationen die Rede, allerdings in erster Linie, um Hinweise zur Pflege derjenigen Blumen zu vermitteln, die ihn zum Weihnachtsfest zierend umgeben sollen. In der populären *Allgemeinen Gartenzeitung* wird entsprechend gedichtet: »Wenn dann in jungfräulicher Frische | *Hyacinthen*, die *Tulpen*, *Jasmin* | Im prunkvollen Farbengemische | Zum freundlichen Gärtchen erblüh'n; | Gemütlich vom leuchtenden Schimmer | Der zahlreichen Lichter erhellt | Der Vater im wärmenden Zimmer | den Christbaum mit Blumen umstellt.«⁵⁸ *Der neue Monatsgärtner* rät, rechtzeitig die entsprechenden Zwiebeln in Töpfe einzupflanzen, »[w]ill man zu Weihnachten blühende Tulpen, Jonquillen

55 Sophie Ruppel: Botanophilie (Anm. 54), S. 494 (Hervorh. im Orig.).

56 Ebd.

57 So heißt es bei Theodor Storm: Marthe und ihre Uhr. In: Ders.: Sämtliche Werke in vier Bänden. Hg. v. Peter Goldammer. Berlin, Weimar 1967. Bd. 1, S. 477–483, hier S. 479.

58 Karl Reger: Die Barbara-Zweige. In: Allgemeine Gartenzeitung. Eine Zeitschrift für Gärtnerei und alle damit in Beziehung stehende Wissenschaften 6 (1938), S. 50 f., hier S. 51 (Hervorh. im Orig.).

und Hyacinthen in Blüte haben«. ⁵⁹ Kamen Tannenbäume außerhalb der Weihnachtssaison in das Wohnzimmer, sollten sie als ›Interieur‹ beziehungsweise ›Schlafstätte‹ der Stubenvögel dienen. ⁶⁰ Kurzum: Bäume wie Weiß- und Nordmantanne, Buchsbaum, Eibe, Fichte und Kiefer waren um 1800 saisonale, keine dauerhaften Mitwohnenden. ⁶¹ Mehr noch: Sofern er nicht getopft ins Haus kam, war mit dem Abschlagen des Baumes für das ›Weihnachtsgeschäft‹ sein Schicksal besiegelt: Nach absolviertem ›Weihnachtsdienst‹ mit Feiertagsgesang und festlichem Frohlocken wurde der Baum sang- und klanglos entsorgt.

Problematisiert wird diese Wegwerfpraxis in Hans Christian Andersen's Erzählung *Der Tannenbaum* (Dän.: *Grantræet*, ED 1844), in dem der titelgebende Tannenbaum quasi-autobiografisch (und quasi nach seinem Ableben) von seinem kurzen Dasein als Weihnachtsbaum erzählt. Nach den Feiertagen wird er, wie es in einer Rezension zur deutschen Übersetzung von 1846 heißt, »in den Kehrriech geworfen und verbrannt«. ⁶²

- 59 Johann Anton Frank: *Der neue Monatsgärtner, oder leichtfaßliche Anleitung zu allen Verrichtungen im Obst-, Gemüß- und Blumengarten*. Regensburg 1845, S. 123. Die Demarkation zwischen Naturprodukt und Artefakt, Lebewesen und Luxusobjekt schwimmt in solchen Ratgebern zur ›Weihnachtsgärtnererei‹; die Verdinglichung der pflanzlichen Lebewesen wird dabei allerdings recht deutlich. Siehe auch [Anon.:] *Anleitungen*. In: *Isis. Zeitschrift für alle naturwissenschaftlichen Liebhabereien*, 14. Januar 1886, S. 13: »Will man z. B. natürliche Blumen zum Weihnachtsbaum haben, so versäume man nicht, Ende November Zweige von Ziersträuchern (vom spanischen Flieder u. a.) abzuschneiden und solche in einem warmen Zimmer aufzustellen. Solche natürlichen Blumen sind ein prächtiger Schmuck am Weihnachtsbaum.«
- 60 Vgl. u. a. [Anon.:] *Handbüchlein für Liebhaber der Stubenvögel, oder Anleitung zur Kenntniß und Pflege derjenigen Vögel, welche in der Stube gehalten werden können, ihre Krankheiten und Heilart derselben*. München 1823, S. 1.
- 61 Zu diesen im 19. Jahrhundert meistverwendeten Arten vgl. Bernd Brunner: *Die Erfindung des Weihnachtsbaums* (Anm. 17), S. 30–36.
- 62 [Anon.:] [Rez.] *Neue Märchen von H. C. Andersen*. In: *Literaturblatt – Morgenblatt für gebildete Stände*, 17. März 1846, S. 78 f., hier S. 78. Nachdem der Baum »in ein mit Sand gefülltes Faß gestellt« wurde, die Kerzen abgebrannt und der essbare Baumschmuck geplündert ist, landet er zunächst auf dem Dachboden, bevor ihn die Kinder zertreten und verfeuern: »Und der Baum [...] dachte an seine frische Jugend im Wald, an den lustigen Weihnachtsabend und an die kleinen Mäuse, die so fröhlich die Geschichte von Klumpe-Dumpe angehört hatten. ›Vorbei! Vorbei!‹ sagte der arme Baum.« Hans Christian Andersen: *Der Tannenbaum*. Oldenburg 1993, S. 14, 31. Der Text und der Tannenbaum sind meines Erachtens nicht allein allegorisch zu lesen, wie Hans-Georg Grünig in seinem einschlägigen Artikel insinuiert:

Nur selten wurden (kleinere) Weihnachtsbäume offenbar im Topf gezogen und nach den Festtagen in den Garten verpflanzt. Andersens eloquenter Baum, der seine Lebensgeschichte als nachdenklich stimmende Verdinglichungsgeschichte erzählt, steht den sogenannten It-Narratives nahe, in denen Dinge, Tiere und gelegentlich auch Pflanzen eine Stimme erhalten, um ihre eigene, teilweise recht eigenwillige (Lebens-)Geschichte zu erzählen.⁶³ Erst Ende des 19. Jahrhunderts finden sich auch jenseits der literarischen Fiktion Stimmen, die zu einer nachhaltigen Nutzung der zu Weihnachten abgehauenen Bäume auffordern:⁶⁴ »Jede Familie ziehe sich einen lebenden Weihnachtsbaum«, heißt es 1894 in den *Kärntner Nachrichten*.⁶⁵

»Der Traum der T[anne], als Weihnachtsbaum zu leuchten und eine Verklärung zu erleben, ist Thema in einigen Weihnachtsgedichten [...] birgt jedoch, wie in Andersens Märchen vom T[annen]baum, die Gefahr der Eitelkeit.« Hans-Georg Grüning: [Art.] Tanne/Tannenbaum. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart 32021, S. 637 f., hier S. 638. Andersen verhandelt hier vielmehr die zunehmende Verdinglichung und Kommerzialisierung pflanzlicher Lebewesen, die nicht einmal mehr von (eigentlich alles belebenden) Kindern als lebendig und mit Eigeninteressen versehene Entitäten betrachtet werden.

- 63 Zu deutschsprachigen Dingerzählungen und ihrer Erforschung gibt es im Vergleich zum britischen Raum noch viel Aufholbedarf. Vgl. dazu zuletzt Christiane Holm, Martina Wernli, Johanna Wildenauer: Noch mehr Dinggeschichten. Zum Wechselspiel zwischen materieller Kultur und Genrekonventionen. In: Dies. (Hg.): Dinggeschichten II. Zyklographische Erzählungen des 18. und 19. Jahrhunderts. Hagen 2024, S. 7–10.
- 64 Im *Praktischen Ratgeber im Obst- und Gartenbau* konstatierte man 1887, dass »in jüngster Zeit die lebenden Weihnachtsbäume recht sehr in Aufnahme gekommen [sind]«. [Anon.:] Weihnachtsbaum-Plaudereien. In: Der praktische Ratgeber im Obst- und Gartenbau. Illustrierte Wochenschrift für Gärtner, Gartenliebhaber und Landwirte, 18. Dezember 1887, S. 601. Zudem wurde aus Sicherheitsgründen vom unsachgemäßen Verbrennen der Weihnachtsbäume nach dem Fest abgeraten. Vgl. u. a. [Anon.:] Vorsicht beim Verbrennen des Christbaumes. In: Fürther Hausfreund. Blätter für Unterhaltung und Belehrung, Samstag, 2. Januar 1897, S. 14: Da »bekanntlich vielfach die Gewohnheit [besteht], den Christbaum im Zimmerofen zu verbrennen«, müsse man sich vor der Explosionsgefahr schützen, die bei zu schnellem Verbrennen großer Mengen des Baums aufgrund seines hohen Harzgehalts eintreten könne.
- 65 [Anon.:] Gmünd. In: *Kärntner Nachrichten*, 5. Dezember 1894, S. 4. Ausgangspunkt für die Überlegungen zum Aufziehen der Bäume sind auch hier v. a. ökonomische, weniger biozentrische Gründe. Forstverluste durch das alljährliche, meist unkundige Abholzen (junger) Bäume müssten ausgeglichen werden. Doch das Potenzial des Baums als lebender Mitbewohner wird den-

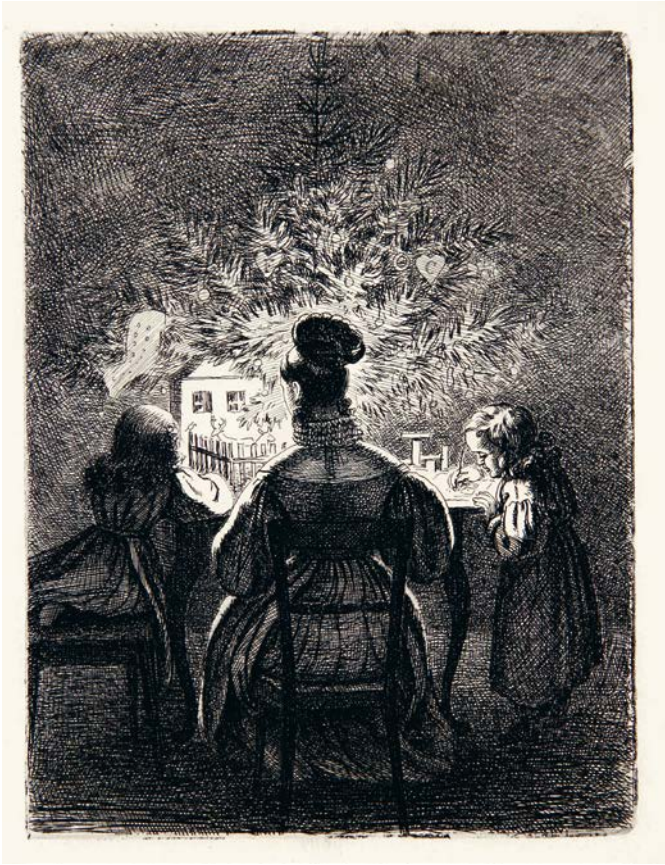
Es sei, so ein überzeugter Gärtner in einem Artikel der *Gartenflora*, »pietätlos, fast profan«, eine »abgehaue Tanne« »nach 10 Tagen als Anfeuerungsmaterial zu benutzen«. ⁶⁶ Wie diese Appelle vor Augen führen, wurde der Weihnachtsbaum in den Wohnstuben bis zum Ende des 19. Jahrhunderts vor allem als temporär zuhandenes Schmuckstück der Weihnachtsstube behandelt. Die Tanne wurde damit Teil der bürgerlichen Konsum- und Warenlogik: ein prachtvoll hergerichtete Mittel zum festlichen Zweck, das – wie noch heute vielerorts üblich – nach den Feiertagen entsorgt wurde.

Diese Tendenz kritisieren neben Andersens Märchen, das den Baum als fühlendes Lebewesen mit eigenen Perspektiven und Interessen zu bedenken gibt, auch andere literarische Texte des 19. Jahrhunderts. Zur Verdinglichung des Baums bilden sie in gewisser Hinsicht einen Gegenpol, indem sie seinen Warencharakter als zentralen Bestandteil einer weihnachtlichen Konsumkultur sichtbar machen, im Gegenzug aber auch das magische Potenzial der Bäume in den Vordergrund treten lassen. Parallel zur Tendenz der schmucken Verdinglichung des Tannenbaums im Prozess seiner Weihnachtsbaumwerdung lassen sich in der Literatur und Kunst des frühen 19. Jahrhunderts erstens Ansätze eines mehr-als-menschlichen Geselligkeitsmodells mit Baum ausfindig machen, das Formen des Miteinander-Werdens ⁶⁷ erkennbar werden lässt. Zweitens wird mit dem Weihnachtsbaum ein romantisches Kunstmodell erprobt, das auf Fantasie und Kreativität anstatt auf Abbild- und Nachahmungsideale

noch ersichtlich: »Unsere einheimische Fichte, sowie insbesondere die amerikanische Weißfichte und die prächtige Balsamtanne eignen sich ganz vorzüglich zur Topfcultur. [...] Der zum lieben Freunde gewordene Weihnachtsbaum wächst mit dem Menschen mit, vielleicht können aus demselben mehrere Generationen Nutzen ziehen, wenn sie denselben schützen und pflegen« (ebd.).

66 I.I. Graebener: Lebender Weihnachtsbaum. In: *Gartenflora*. Zeitschrift für Garten- und Blumenkunde 36 (1887), S. 142. Graebener lanciert nicht nur, was es zu tun gilt, um die Tannen »in der Baumschule« entsprechend für den Weihnachts-»Gebrauch« heranzuziehen, sondern geht auch auf die weit ins neue Jahr reichende Pracht seines mittlerweile seit vier Jahren wiederkehrenden Stubenbaums ein.

67 Haraway beschreibt dieses »Miteinander-Werden« (»becoming-with«) wie folgt: »Becoming-with, not becoming, is the name of the game; becoming-with is how partners are [...] rendered capable. Ontologically heterogeneous partners become who and what they are in relational material-semiotic worlding. Natures, cultures, subjects, and objects do not preexist their intertwined worldings.« Donna Haraway: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham 2016, S. 12 f.



*Abb. 3: Ludwig Emil Grimm:
Charlotte Amalie, Carl und Friedrich Hassenpflug mit Baum,
Radierung, 1830*

setzt. In der um 1830 entstandenen Radierung von Ludwig Emil Grimm beispielsweise, die seine Schwester Charlotte Hassenpflug und vermutlich ihre Kinder Friedrich (»F« im Weihnachtsbaumschmuck) und Carl (»C«) am Weihnachtstisch zeigt (Abb. 3), bildet der Baum nicht nur das Zentrum der Bildkomposition, sondern illuminiert auch die durch Licht- und Schattenwurf teilweise nicht trennscharfen, ineinander übergehenden Körper von Mensch, Baum und Tierfiguren. Die Grafik inszeniert damit den Tisch-mit-Baum als Ort der gemeinsamen kreativen Tätigkeit.

Der leuchtende, mit zahlreichen Schnitzereien und Schmuckstücken ausgestattete Baum kann damit, nicht nur für den zeichnenden Carl

rechts im Bild, als bildsprachlich hervorgehobener Begleiter und als Vorbild für den eigenen ästhetischen Ausdruck gelesen werden. Weihnachtsbäume sollten offensichtlich nicht andächtig aus körperlicher Distanz in Augenschein genommen werden. Vielmehr stellte man sie buchstäblich auf Augenhöhe, um sie mit allen Sinnen erfahrbarer machen zu können. In Grimms Radierung erzeugt die räumliche Unschärfe gar den Eindruck, dass der Baum mit am Tisch sitzt und nicht einfach auf dem Tisch steht.⁶⁸ Die Romantik lässt die bürgerliche Wohnkultur auch zum Weihnachtsfest als eine alljährlich wiederkehrende, synästhetisch konfigurierte Kontaktzone zwischen Pflanze und Mensch erkennbar werden.

Wunderbaum im Weihnachtszimmer (E. T. A. Hoffmann)

Im wohl bekanntesten deutschsprachigen ›Weihnachtsmärchen‹ E. T. A. Hoffmanns, *Nußknacker und Mausekönig*, erstmals 1816 in der von Hoffmann, Friedrich de la Motte Fouqué und Wilhelm Contessa herausgegebenen Märchensammlung abgedruckt,⁶⁹ spielt die Frage der sozialen Herkunft und damit verbunden der räumlichen Inszenierung des Weihnachtsfests mit Christbaum eine zentrale Rolle. Nicht nur wird erwähnt, dass es sich bei den Kindern Marie und Friedrich um die Sprösslinge eines Medizinalrats mit dem sprechenden, anorganisch-organischen Hybridnamen ›Stahlbaum‹ handelt. Die Kinder müssen auf die Enthüllung ihrer Christgeschenke inklusive des lichtergeschmückten Baums vielmehr auch »[i]n einem Winkel des Hinterstübchens zusammengekauert« harren, weil es ihnen untersagt ist, »in die Mittelstube hinein« oder gar »in das daran stoßende Prunkzimmer« vorzudringen, wo Baum und Bescherung kuratiert werden.⁷⁰ Das Präsentieren des Baums wird damit in das repräsentative »Staatszimmer« verlagert und aus den Augen der Kinder als eine

68 Für diesen Hinweis danke ich Christiane Holm.

69 Für einen Einblick in die einschlägigsten Forschungserkenntnisse zu diesem Märchen vgl. Marion Schmaus: *Nußknacker und Mausekönig. Ein Weihnachtsabend* (1816). In: Christine Lubkoll, Harald Neumeyer (Hg.): E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2015, S. 100–103.

70 Vgl. E. T. A. Hoffmann: *Nußknacker und Mausekönig*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Hartmut Steinecke, Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M. 1985–2004. Bd. 4. Hg. v. Wulf Segebrecht unter Mitarbeit v. Ursula Segebrecht. Frankfurt a. M. 2008, S. 242–309, hier S. 242.

Form des Spektakels erkennbar. Die Affektlogik dieser maximal theatralen Struktur zielt auf größtmögliche ästhetische Überwältigung ab, die der Text in seinem Inszenierungsgestus nachvollzieht und gleichermaßen demaskiert: »In dem Augenblick ging es mit silberhellem Ton: Klingkling, klingkling, die Thüren sprangen auf, und solch ein Glanz strahlte aus dem Zimmer hinein, daß die Kinder mit lautem Ausruf: Ach! – Ach! wie erstarrt auf der Schwelle stehen blieben.«⁷¹ Die Erzählung nähert sich dem weihnachtlichen Prunkzimmer aus der kindlichen Perspektive mit rhetorischem Aplomb – erst der Eintritt der Erwachsenen, die die Kinder über die symbolträchtige Schwelle ins Prunkzimmer begleiten, löst das spannungsgeladen-sinnliche Moment (klingen, springen, glänzen) des kindlichen Lauschens, Stammelns und Geblendet-Seins auf. In einer selbstreflexiven Volte macht die Erzählung anschließend auf ihren eigenen Konstruktcharakter und gleichermaßen auf die Gemachtheit des illuminierten Poms der ›schönen Bescherung‹ aufmerksam, indem der Erzähler sein eigenes – männliches – Lesepublikum imaginiert: Mit »sehr geneigter Leser oder Zuhörer Fritz – Theodor – Ernst – oder wie du sonst heißen magst«⁷² findet die Rhetorik der kindlichen Überwältigung einen Ansprechpartner und wird gleichzeitig in ihrer Rhetorizität kenntlich gemacht. Weniger die kindliche Anschauung, sondern vielmehr das Moment ihrer künstlerischen Herstellung rückt dabei ins Bewusstsein.

An dieses Making-of anschließend gibt der Text den Blick auf den Weihnachtsbaum frei:

Der große Tannenbaum in der Mitte trug viele goldne und silberne Aepfel, und wie Knospen und Blüten keimten Zuckermädeln und bunte Bonbons und was es noch für schönes Naschwerk giebt, aus allen Aesten. Als das schönste an dem Wunderbaum mußte aber wohl gerühmt werden, daß in seinen dunkeln Zweigen hundert kleine Lichter wie Sternlein funkelten und er selbst in sich hinein und herausleuchtend die Kinder freundlich einlud seine Blüten und Früchte zu pflücken.⁷³

Aus der kindlichen Perspektive, die der Text hier in Szene setzt, wird der Baum zum paradiesischen Superzeichen – ein arboreales Schlaraffenland, dem Zuckerwerk entwächst und das mit seinen Kerzen dem Sternenhim-

71 Ebd., S. 245.

72 Ebd.

73 Ebd.

mel Konkurrenz macht. Gleichzeitig ist dieser Baum aus ebendieser Perspektive alles andere als ein lebloser Warengegenstand oder eine zum Sinnbild der Kinderweihnacht erstarrte zuhandene Masse aus Holz. Aus der fokalisierten Kinderwahrnehmung tritt der Baum als handelndes, gastliches Wesen in Erscheinung, das seine Gaben teilt und zum gemeinsamen Zuckerbrotbrechen auffordert. Aufgerufen wird hier nicht nur eine Abendmahlsymbolik, sondern eine Konstellation, in der das Miteinander-Teilen als Form eines wechselseitigen Betrachtens und Miteinander-Werdens zwischen Mensch und Baum im Fokus steht. Das Konzept der von Donna Haraway prominent gemachten ›companion species‹ leitet die Biologin und feministische Philosophin nicht von ungefähr unter anderem vom Lateinischen ›cum panis‹ (›mit Brot‹) und ›specere‹ (›erblicken‹) ab.⁷⁴ Zum Status des Weihnachtsbaums als handelndes Lebewesen hat der »Kindermärchen«-Illustrator Peter Carl Geissler die passende Zeichnung beigesteuert. (Abb. 4)

Der Baum steht hier eingetopft auf dem voll bepackten (Gaben-) Tisch. Das Bild lässt ihn als Stubengarten-Mitbewohner des Haushalts mit mutmaßlich alljährlich wiederkehrender Weihnachtsrolle ansichtig werden.

Aus der Perspektive der Kinder, und hier vor allem in Maries Wahrnehmungswelt, zieht mit diesem übernatürlichen Kunstwerk von einem Tannenbaum das Wunder der Weihnacht in das großbürgerliche Prunkzimmer ein und markiert die Initialzündung für Hoffmanns Phantastik: die Unentscheidbarkeit zwischen Traum und Wirklichkeit, Fiktion und Realität. Denn »am Baum«,⁷⁵ zunächst verdeckt von den Spielzeugsoldaten ihres Bruders, findet Marie den Nussknacker a. k. a. Neffe Droßelmeier, der König von Konfektburg wird, am Ende um Maries Hand anhält und der – obwohl »aus Lindenholz geschnitzt«⁷⁶ – offenkundig alles andere als tot und leblos ist. Im Gegensatz zu den Erwachsenen ist Marie von Anfang an in der Lage, dort Leben und Gefühl zu erkennen, wo andere nur Funktionsware für den Menschen (›soll für euch alle tüchtig arbeiten, er soll euch fein die harten Nüsse aufbeißen«⁷⁷) beziehungs-

74 Vgl. Donna Haraway: *When Species Meet*. Minneapolis 2008, S. 17: »*Companion* comes from the Latin *cum panis*, ›with bread‹. Messmates at table are companions. [...] The Latin *specere* is at the root of the things here, with its tones of ›to look‹ and ›to behold‹« (Hervorh. im Orig.).

75 E. T. A. Hoffmann: *Nußknacker und Mausekönig* (Anm. 70), S. 249.

76 Ebd., S. 257.

77 Ebd., S. 249.

dig, handelnd und wirkmächtig erkennen, stehen der »richtigen« Welt-Anschauung in den Augen des Erzählers weitaus näher als die rationalistisch entzauberte Weltsicht der Erwachsenen.⁸¹ Maries mitnichten kindliche Perspektive öffnet die Einsicht in eine mehr-als-menschliche Welt, in der Menschen nie allein handeln und Weihnachtsbäume nicht auf ihre Funktion als bloßer Zierrat oder passive Statisten im großbürgerlichen Wohnzimmer reduziert werden können.

Auch in Hoffmanns *Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde* (1822) wird das Prunk-Zimmer zum großbürgerlichen Spiel-Raum, um mithilfe des Lichterbaums die vermeintlich eindeutigen Trennlinien zwischen Wirklichkeit und Illusion zu hinterfragen. In Frankfurt am Main, »der bürgerlichsten aller Bürgerstädte«,⁸² wie Norbert Miller kürzlich in einer Studie zu *Meister Floh* konstatiert hat, wartet der Protagonist Peregrinus Tyß auf das Christkind, das er selbst bestellt hat:

Peregrinus befand sich in einer dunklen Kammer, die neben dem Prunkzimmer belegen, wo ihm der heilige Christ einbeschert zu werden pflegte. Dort schlich er bald leise auf und ab, lauschte auch wohl ein wenig an der Türe, bald setzte er sich still hin in den Winkel und zog mit geschlossenen Augen die mystischen Düfte des Marzipans, der Pfefferkuchen ein, die aus dem Zimmer strömten. Dann durchbebten ihn süße heimliche Schauer, wenn, indem er schnell wieder die Augen öffnete, ihn die hellen Lichtstrahlen blendeten, die, durch die Ritzen der Türe hereinfallend, an der Wand hin und her hüpfen.⁸³

Peregrinus weigert sich nicht nur, erwachsen zu werden. Er lehnt es auch ab, der kindlich codierten Vorfreude auf den Anblick des (noch nicht erzählten) Weihnachtsbaums zu entbehren. Hoffmanns 1822 nur zensiert erschienenen *Märchen in sieben Abenteuern* zeigt in punkto Erwartungsinszenierung und synästhetisch modulierter Verzögerungstaktik der Weih-

81 Vgl. in diesem Sinne Marion Schmaus: *Nußknacker und Mausekönig* (Anm. 69), S. 103.

82 Norbert Miller: *Die künstlichen Paradiese. Literarische Schöpfung aus Traum, Phantasie und Droge*. Göttingen 2022, S. 303. Vgl. für einen Forschungsüberblick auch Aura Heydenreich: *Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde* (1822). In: Christine Lubkoll, Harald Neumeyer (Hg.): *E. T. A. Hoffmann Handbuch* (Anm. 69), S. 166–171.

83 E. T. A. Hoffmann: *Meister Floh*. In: Ders.: *Sämtliche Werke* (Anm. 70). Bd. 6. Hg. v. Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold u. a. Frankfurt a. M. 2004, S. 303–467, hier S. 304.

nachtsbaum-Enthüllung im »Prunkzimmer« deutliche Parallelen zum *Nußknacker*-Märchen. Hell-Dunkel-Kontraste, Duftreize und körperliche Affizierung bilden das sinnliche Schattenspiel auf der innerlichen Projektionsleinwand, das in den durch die »Ritzen der Türe hereinfallend[en]« Lichtern an der Wand äußerlich gespiegelt wird. Auch die Enthüllung des Baums im Festsaal ähnelt der Spektakelästhetik aus *Nußknacker und Mausekönig*:

Endlich erklang das silberne Glöcklein, die Türe des Zimmers wurde geöffnet und hinein stürzte Peregrinus in ein ganzes Feuermeer von bunt flackernden Weihnachtslichtern. – Ganz erstarrt blieb Peregrinus vor dem Tische stehen, auf dem die schönsten Gaben in gar hübscher zierlicher Ordnung aufgestellt waren, nur ein lautes – Ach! drängte sich aus seiner Brust hervor. Noch nie hatte der Weihnachtsbaum solche reiche Früchte getragen; denn alles Zuckerwerk, wie es nur Namen haben mag und dazwischen manche goldne Nuß, mancher goldne Apfel aus den Gärten der Hesperiden, hing an den Ästen, die sich beugten unter der süßen Last.⁸⁴

Von der Pose der Erstarrung über die Affektvokabel »Ach!« bis hin zum »Feuermeer«, das die spiegelbildliche Verkehrung der hundert funkeln- den Sterne aus der Weihnachtsbaumszene in *Nußknacker und Mausekönig* untermalt, bespielt *Meister Floh* die bekannten Form(e)ln weihnachtsbauminduzierter Reizüberflutung. Trotz der Ähnlichkeit der Schau-Logik, die das Weihnachtsbaumarrangement im Schauzimmer in beiden Hoffmann-Erzählungen kennzeichnet, ist die Perspektive des Baums als Mitspieler in dieser Inszenierung eine andere. Zwar stellt er auch in Peregrinus' Augen den strahlenden Mittelpunkt des Zimmers dar, das hier nicht zum Paradiesgärtlein, sondern zur Hesperiden-Idylle stilisiert wird.⁸⁵ In der Schau-Konstellation von *Meister Floh* besitzt der Baum allerdings keine Eigenperspektive und entbehrt jeglicher »companion«-

84 Ebd.

85 Die Äpfel der Hesperiden – schon in der Antike als Symbol göttlicher Unsterblichkeit und ewiger Jugend verhandelt – spiegeln offensichtlich Peregrinus' Wunsch, nicht zu altern, und stehen damit im Kontrast zu Maries und Friedrichs Perspektiven, die die gold- und silberfarbenen Äpfeln als quasi-organische Teile des Baums betrachten und ihnen keinen symbolischen, sondern einen ästhetischen Wert zuweisen. Vgl. Philipp Theison: [Art.] Apfel. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole (Anm. 62), S. 31–34, hier S. 31 f.

Dynamik. Im Gegensatz zu Marie sieht sich Peregrinus weder als jemand, der vom Baum gesehen, noch als jemand, der vom Baum ›cum panis‹ zum »Zuckerwerk«-Naschen aufgefordert wird: Der Weihnachtsbaum in Peregrinus' Prunkzimmer handelt nicht – er ist zuhänden. Statt eines Eigenlebens tritt sein Warencharakter in den Vordergrund. Von den gekauften Spielsachen und bemalten Schmuckstücken unterscheidet sich der Baum hier nicht mehr wesentlich. Was Hoffmann mit seinem schrägen Peregrinus, der alle Jahre wieder einen Weihnachtsbaum anschaffen und drapieren lässt, um seine ewige Jugend heraufzubeschwören, auf den Punkt bringt, ist eine Fetischisierung der Ware, zu der auch der verdinglichte Baum zählt.⁸⁶ Gegenstand der kritischen Reflexion ist hier aber nicht nur die Warenfetischisierung, sondern die damit gekoppelte bürgerliche Selbstinszenierung der Kernfamilie. Das bürgerliche Familienporträt mit Weihnachtsbaum reduziert Hoffmann in dieser Erzählung zur Schwundformel. Von der familiären Idylle ist nur noch die Performance übrig. Die Familienfestinszenierung ohne Familie wird hier zum Zerrspiegel der bürgerlichen Ordnung mit Baum.

Kehrseiten bürgerlicher »Familiengemälde« mit Baum (Therese Huber)

Einer anderen ästhetischen Raumlogik unterliegt jene Konfrontation mit einem Weihnachtsbaum, die für Therese Hubers Erzählung *Alte und neue Zeit. Auch ein Familiengemälde* von 1823 maßgeblich ist.⁸⁷ Die Autorin platzierte den Text, beginnend mit der ersten Januarausgabe, in achteili-

86 Vgl. in dieser Hinsicht Ingeborg Weber-Kellermann, die den Boom der (u. a. festtagsorientierten) Spielzeugindustrie und den Wandel der Gabenrituale zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund steigender Konsumorientierung des Bürgertums vermisst. Ingeborg Weber-Kellermann: *Die deutsche Familie* (Anm. 10), S. 238–241.

87 Zu Therese Huber, geb. Heyne, geschiedene Forster, und ihrer umfangreichen Werkbiografie vgl. im Überblick Andrea Hahn: »Wie ein Mannskleid für den Körper«. Therese Huber (1764–1829). In: Karin Tebben (Hg.): *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*. Göttingen 1998, S. 103–131. Hubers *Alte Zeit und neue Zeit* ist kaum erforscht. Peter Wittemann hat den Text kürzlich – leider nur cursorisch – hinsichtlich seiner Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Luxusdebatten untersucht. Vgl. Peter Wittemann: *Luxus-Praktiken in der Literatur der Aufklärung. Lesesucht, Alkohol und Onanie*. Berlin, Boston 2025, S. 59–61. Vgl. auch Vibha Bakshi

ger Serie in Johann Friedrich Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände*, das Huber von 1817 bis Ende 1823 selbst redigierte.⁸⁸ Er wurde von Hubers Sohn Victor Aimé ab 1830 als Teil der postum edierten *Erzählungen* erneut in den Druck befördert.⁸⁹ Dass bei Huber im Vergleich zu Hoffmann ein anderes Bild des Weihnachtsbaums inszeniert wird, hängt unter anderem mit einer doppelten Verschiebung im Rahmen der festtäglichen Enthüllungs- beziehungsweise ›Baumbegegnungsszene‹ zusammen. Verschoben wird, erstens, der imaginierte Blick des Kindes (beziehungsweise – in Bezug auf Peregrinus – der kindliche Blick) auf den Lichterbaum zu dem des Erwachsenen. Dennoch unterliegt dem Blickregime die bereits bekannte Verknüpfung von Lichterbaum und Kindheit in einer idyllisch konturierten Bildkomposition; zweitens öffnet sich hier keine Prunkzimmer-, sondern eine Familienzimmertür. Die ›Erstbeschau‹ der grünen Kontaktszene mit Baum ist nicht auf Blendung, sondern auf häusliche Behaglichkeit und ein geselliges Miteinander der Generationen, Geschlechter und Stände abgestellt. Hubers Text inszeniert eine soziale Ordnung, in der die moderne ›Heilige Familie‹ im Mikrokosmos des vormodernen Familienzimmers einen Platz mit Baum erhält. Anschaulich werden soll dadurch ein Konzept der familiären ›Häuslichkeit‹,⁹⁰ das sich in erster Linie durch gesellige, interaktive Praktiken auszeichnet.

Gokhale: *Walking the Tightrope: A Feminist Reading of Therese Huber's Stories*. Columbia 1996, insbesondere S. 10 f.

- 88 Zu Hubers Redaktionsarbeiten vgl. insbes. Magdalene Heuser: *Lektüre – Übersetzung – Vermittlung. Therese Hubers Redaktionstätigkeit für Cottas Morgenblatt für gebildete Stände*. In: *Oxford German Studies* 42 (2013), S. 158–172 sowie Bernhard Fischer: *Cottas ›Morgenblatt für gebildete Stände‹ in der Zeit von 1807 bis 1823 und die Mitarbeit Therese Hubers*. In: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 43 (1995), S. 203–239.
- 89 Therese Huber: *Alte Zeit und neue Zeit. Auch ein Familiengemälde*. In: *Dies.: Romane und Erzählungen*. Hg. v. Magdalene Heuser. Bd. 10. Reprogr. Nachdr. der Ausgabe Leipzig, Brockhaus 1830–1831. Hildesheim, Zürich, New York 2006, S. 233–319.
- 90 Die Dialektik des Textes und den damit verbundenen didaktisch-moralischen Anspruch betont der »Herausgeber« in einer an den Titel des Textes anschließenden Fußnote, in der er verlauten lässt, dass weder er noch die »Verfasserin« des Textes an »Beifall des großen Publikums« interessiert seien. Stattdessen solle das Geschriebene zur Reflexion anregen: »Wer aber das fressende, tiefe Geschwür unserer Zeit: Unhäuslichkeit oder unwürdige Häuslichkeit, erkannt hat, dem wird hier der Stoff zum Nachdenken nicht fehlen.« Ebd., S. 233.

Die Handlung dieses »Familiengemälde[s]«⁹¹ ist in der Gegenwart der Publikation, den 1820er Jahren, verortet. Der Erzähler Wilhelm Kempe – vor zwanzig Jahren nach Nordamerika ausgewandert – berichtet in einem Brief an einen Freund, wie er während des Besuchs in der ›alten‹ deutschen Heimat völlig neue sozioökonomische Strukturen und Familienverhältnisse vorfindet, die ihm als hochgradig desintegrativ bis schlichtweg degenerativ erscheinen. Kempe kann seine alte Heimat kaum wiedererkennen:⁹² Sein Schwager lässt die Familie abends allein,⁹³ seine Neffen sind aufmüpfig und »vernachlässigt«,⁹⁴ seine Nichten lernen auf einer Töchterschule alles und nichts,⁹⁵ die räumliche und tätigkeitsbezogene Separierung der Geschlechter hat sich zuungunsten des familiären Zusammenlebens und des Eheglücks ausgewirkt.⁹⁶ Das Gegenbild zu diesen für Kempe frappierenden Entwicklungen der vergangenen zwanzig Jahre entdeckt er – abseits der korrumpierten Stadtgesellschaft – bei seinem ehemaligen Kommilitonen auf einem ländlich gelegenen Gut, das den sprechenden Namen »Eichenhall«⁹⁷ trägt und ihm aus seiner Kindheit vertraut ist. Hier begegnet ihm das verloren geglaubte Porträt der

91 Therese Huber: *Alte Zeit und neue Zeit* (Anm. 89), S. 233.

92 Kempes Mutter veranschaulicht den für ihren Sohn so auffallenden Wandel des sozialen Miteinanders in seinem früheren Umfeld bezeichnenderweise an einer räumlichen Unterscheidung, der soziale und geschlechtsspezifische Implikationen eingeschrieben sind und die die Verantwortung für den Verlust traditioneller Werte und gemeinschaftlicher Praktiken auf die Männer zurückführt: »Die Männer sind nicht mehr wie Dein Vater; damals war das innere Hauswesen die Hauptsache, jetzt ists das Besuchszimmer.« Ebd., S. 243. Vgl. in dieser Hinsicht auch ebd., S. 247 f.

93 Vgl. ebd., S. 245 f.

94 Ebd., S. 240.

95 Vgl. ebd., S. 236 f. Ausnahmen bestätigen die Regel: Kempe findet auch einige Frauen, die der »Unterricht in den Töchterschulen« zu intellektuellen Gesprächspartnerinnen und Beraterinnen ihrer Ehemänner bildet. Vgl. ebd., S. 253 f. Der durch die weibliche Bildung beförderte Zustand der Frauen, so der kulturkritische Kempe, sei allerdings in der Regel desaströs. Vgl. dazu ebd., S. 254 f. Siehe dazu auch die entgegengesetzten Ansichten über den Missstand des familiären Zusammenlebens aus männlicher und weiblicher Sicht (ebd., S. 264–266).

96 Vgl. ebd., S. 248, 254–257.

97 Ebd., S. 258. Die Eiche galt bereits um 1800 als »Symbol der Beharrlichkeit und des Widerstandsgeistes sowie des Deutschen«. Roman Lach: [Art.] Eiche. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole* (Anm. 62), S. 128 f., hier S. 128.

deutschen Idealfamilie »nach der Väter Sitte«,⁹⁸ das er nur noch bei den deutschen Auswanderern in den USA bewahrt glaubt, im Eichenhaller Familienzimmer – mit Weihnachtsbaum:

[E]s war schon ganz dunkel, kein Knecht war im Hofe zu sehen und zu hören, der Hund bellte und knurrte, lag aber noch an der Kette. Doch im Familienzimmer hörte ich's jauchzen und jubeln. – Mir ward ganz wunderbar zu Muthe unter dieser meiner Jugendumgebung [...] – kein Licht im Vorplatz, die Küchenthür geschlossen, des Amtmanns Zimmer eben so – ich entschieße mich kurz, klopfe ans Familienzimmer, leise, lauter – da öffnet sich die Thür von innen, ein Knecht mit einem ächten fränkischen Birnenkopf guckt heraus, und von mir ab ins Zimmer, indem er mir gleichsam Platz macht. – Welch ein buntes Gewimmel traf ich da an! – Mitten in dem großen Zimmer stand ein Tisch mit einem ungeheuern Weihnachtsbaum, rund umher lagen in vier Abtheilungen die Geschenke der vier ältern Kinder, rechts stand ein Kindertisch mit einer ganzen Schreiner-Werkstätte, für Kinder fast zu derbes Kaliber, daneben saß ein sechsjähriger Knabe auf einem Schaukelpferd, eine schöne neue Pudelmütze über den lebendigen Augen, einen halben Maaskrug mit zinnernem Deckel in der einen Hand, eine Art Wurst, wie der Pagat im Tarok, in der andern [...].⁹⁹

Hören, Sehen, Staunen dominiert auch hier die Choreografie der Erstkonfrontation mit dem Baum, folgt aber – gemäß der Erzählperspektive des Erwachsenen – nicht länger einer sinnlichen Erhabenheits- und/oder Überwältigungslogik. Die Kinder sind hier nicht wie bei Chézy und Hoffmann die Betrachtenden, sondern rücken in die Rolle der Betrachteten. Mehr noch: Auch der Weihnachtsbaum steht in der Wahrnehmung des Protagonisten nur kurzzeitig im Fokus – der Blick konzentriert sich vielmehr inventarartig auf die Dinge neben dem Baum und um ihn herum: Tisch, Werkstatt, Schaukelpferd, Pudelmütze, Gefäß, Wurst – Objekte, mit denen die männlichen Kinder des Hauses offensichtlich ihre sozialen Rollen einüben. An die Szene schließen sich zugewandte Gespräche, gemeinsames Lesen, Handwerken, Musizieren und Tanzen sowie gesellige Familienabende mit Menschen aus dem Freundeskreis und der Nachbar-

98 Therese Huber: *Alte Zeit und neue Zeit* (Anm. 89), S. 246.

99 *Ebd.*, S. 259 f.

schaft im Eichenhaller Haushalt an.¹⁰⁰ Dem Erzähler gilt dieser Oikos als Inbegriff »häuslicher Sitte, gebildeten Mittelstand[s]«. ¹⁰¹ Von Luxus,¹⁰² gekauften Spielzeug und konsumistischem Überfluss ist hier keine Rede.

Das »Familiengemälde« mit Weihnachtsbaum, das im 19. Jahrhundert zum Genrebild der glücklichen bürgerlichen deutschen Familie und zum Topos der häuslichen Festtagsharmonie wurde,¹⁰³ ist bei Huber bereits als prekär und problemgeschichtlich virulent markiert. Denn Eichenhall und sein häusliches Miteinander entsprechen im Text nicht der Norm, sondern bilden eine Ausnahme von der Regel der »Missverhältnisse in allen Familien des Mittelstands, also in dem Heerd der geistigen Nationalität«. ¹⁰⁴ Doch der Text rückt auch Kempes konservative Perspektive in ein durchaus kritisches Licht. Besonders deutlich wird die Infragestellung seiner soziopolitischen Ansichten. Kempe bringt die »Ausartung des Familienlebens«¹⁰⁵ mit der zunehmenden sozialen Durchlässigkeit und den damit verknüpften Aufstiegsmöglichkeiten »in Deutschland«¹⁰⁶ in Verbindung: »Nun wurden aber plötzlich die Beamten aus der Residenz in Landstädte versetzt, Adliche [sic] in bürgerliche Stellen, Bürgerliche bekamen Adelsrang, Kaufleute bekamen Titel, Landleute wurden in die Städte versetzt, ihr Standessinn ward ihnen genommen, und Bürgersinn können diese Leute wohl nicht in sich entwickeln.«¹⁰⁷ Im Paratext wird dem Erzähler hier allerdings eine Absage erteilt. Eine an den Begriff »Bürgersinn« anschließende Fußnote interveniert: »Das ist falsch und beschränkt geurtheilt. Der Deutsche, der Konstitution hat, entwickelt auch Bürgersinn.«¹⁰⁸ Offen bleibt zum einen, ob Huber oder der Verleger Johann Friedrich Cotta die Fußnote verantwortete, zum anderen, ob

100 Vgl. ebd., S. 260–264.

101 Ebd., S. 261.

102 Den Begriff des ›Luxus‹ definiert und diskreditiert der Text in Bezug auf Kempes Schwester, der es nicht gelingt, »die Fülle des Nothwendigen dem spärlich Überflüssigen vorzuziehen«. Ebd., S. 250.

103 Vgl. in dieser Hinsicht Ingeborg Weber-Kellermann: Die deutsche Familie (Anm. 10), insbes. S. 224–226, 240 f.

104 Therese Huber: Alte Zeit und neue Zeit (Anm. 89), S. 252. Den politischen Dimensionen des Textes, die an die Familienbetrachtung geknüpft sind und hier im Begriff der ›Nationalität‹ aufscheinen, müsste in einem eigenen Aufsatz nachgespürt werden.

105 Ebd., S. 248.

106 Ebd.

107 Ebd., S. 249.

108 Ebd.

»Konstitution« hier mit einer staatlich-politischen oder einer individuell-sittlichen Verfassung gleichsetzt wird. In Bezug auf Huber liegt eine politische Deutung durchaus nahe. Ihre demokratischen, vormals jakobinischen Gesinnungen sind der Forschung ebenso bekannt wie ihre geschlechterkritischen und abolitionistischen Standpunkte.¹⁰⁹ Fest steht, dass Hubers Text die Inszenierung des bürgerlichen Familienideals an ein Modell geselliger Häuslichkeit knüpft, das sich am Weihnachtsabend ›in nuce‹ verdichtet findet und durch die Eindrücke verstärkt wird, die der Erzähler während der Weihnachtstage in Eichenhall sammelt: Das Gespräch und das gesellige Miteinander der Geschlechter und Generationen sind ebenso fester Bestandteil dieses Familien- und Geselligkeitsideals wie die Gastfreundschaft und die Erweiterung der geselligen Gemeinschaft um Gleichgesinnte.¹¹⁰ Das Familienporträt mit Baum setzt der Text als Prisma ein, um erstens dieses Ideal und seine non-konsumistische, dem »spärlich Ueberflüssigen«¹¹¹ abschwörende Struktur in Abgrenzung zu jenen luxusaffinen und ungeselligen Praktiken in Szene zu setzen, die dem Erzähler bei seiner nostalgischen Wiederkehr in die Heimat begegnen, und um zweitens die Ausnahmestellung beziehungsweise Brüchigkeit dieses Familienfriedens, aber auch des allgemeinen gesellschaftlichen Zusammenhalts zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu reflektieren.

109 Vgl. in dieser Hinsicht u. a. Elias Buchetmann: Jacobins, Republicans, and Democracy in Mainz. In: Oxford Centre for Intellectual History Blog (2024), URL: <https://intellectualhistory.web.ox.ac.uk/article/jacobins-republicans-and-democracy-in-mainz> (17. Juli 2025); Sarah Lentz: Abolitionists in the German Hinterland. Therese Huber and the Spread of Antislavery Sentiment. In: Felix Brahm, Eve Rosenhaft (Hg.): Slavery Hinterland: Transatlantic Slavery and Continental Europe, 1680–1850. Woodbridge 2016, S. 187–211, hier insbes. S. 191–193; Katherine Astbury: Translating the Revolution. Therese Huber and Isabelle de Charrière's *Lettres trouvées dans des portes-feuilles d'émigrés*. In: Gillian E. Dow (Hg.): Translators, Interpreters, Mediators. Women Writers 1700–1900. Oxford, Bern, Berlin u. a. 2007, S. 99–110, hier S. 106–108.

110 Dass Huber damit an die Geselligkeitsideale der Aufklärung anknüpft und weniger an einer »romantische[n] Grenzerweiterung« dieser Ideale laboriert, scheint mir ebenso evident wie die (geschlechter-)politischen Ambitionen, die sie diesen Idealen einschreibt. Zu den Geselligkeitskonzepten der Aufklärung und ihrer Entgrenzung in der Romantik vgl. Günter Oesterle: Eigenarten romantischer Geselligkeit. In: Helmut Hühn, Joachim Schiedermaier (Hg.): Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung. Berlin, München, Boston 2015, S. 201–214.

111 Therese Huber: Alte Zeit und neue Zeit (Anm. 89), S. 250.

Baumprobe –
 Bürgerliche Weihnachtsstuben auf dem Prüfstand
 (Caroline de la Motte Fouqué)

Schließen möchte ich mit einem letzten Spähblick in ein Weihnachtsbaumzimmer, das in Caroline de la Motte Fouqués thematisch einschlägiger Erzählung *Der Weihnachtsbaum* (1827)¹¹² entworfen wird und die unterschiedlichen Fäden dieses Aufsatzes zum bürgerlichen Weihnachtsfest mit Baum noch einmal zusammenführt. Der Text handelt von einer verarmten Pfarrersfamilie, die primär durch die fokalisierte Wahrnehmung der Pfarrersfrau beschrieben wird. Grund für Sorgen und Zweifel an Gottes Güte hat diese Pfarrersfrau, die in der dünn besiedelten Gebirgsregion ihrer Heimat kaum soziale Kontakte und Möglichkeiten zum Austausch genießt, zu Genüge: Nicht nur kehrt ihr ohnehin schwächerer Sohn Benjamin aus dem soldatischen Pflichtdienst unter den Franzosen in einem noch misslicheren Gesundheitszustand zurück; traumatisch ist auch der Verlust ihrer Pflegetochter Anna, die vor Jahren während eines Ausflugs in einer Hafenstadt verschwand – mutmaßlich entführt von einem österreichischen Dragoner, der Anna vor ihrem Verschwinden wochenlang nachgestellt hatte.

Am Eingang der Erzählung steht die Verknüpfung von Erinnerung, Imagination, Verschleierung und Enthüllung, die durch das Spiel mit informationeller Verdunklung und sich nur mühsam entfaltender narrativer Aufklärung spannungsvoll angereichert wird. Die Eröffnungsszene ist eine textuelle Spinnzene,¹¹³ die zunächst den Erzählfaden aufnimmt, ihn dann mit dem Lebensfaden der Spinnerin verknüpft und beide zur Weihnachtsfesttextur weiterverarbeitet:

Sie drehte mit dem Rädchen das Rad der Vergangenheit in Gedanken um und um, und reihete, auf den ausgezogenen Faden, ein abgelaufe-

112 Der Text ist bislang in der Fouqué-Forschung weitgehend unbeachtet geblieben. Zu Fouqué als politisch engagierter, konservativ-aristokratischer Schriftstellerin siehe Karin Baumgartner: *Public Voices. Political Discourse in the Writings of Caroline de la Motte Fouqué*. Oxford, Bern, Berlin 2009; Elisa Müller-Adams: »Daß die Frau zur Frau redete«. Das Werk der Caroline de la Motte Fouqué als Beispiel für weibliche Literaturproduktion der frühen Restaurationszeit. St. Ingbert 2003.

113 Zur materiellen und semiotischen Verknüpfung von weiblicher Text- und Handarbeit in der Romantik vgl. Christiane Holm: *Romantische Handarbeiten. Text- und Textilpraktiken bei Bettine von Arnim und Helmina von Chézy*. In: Martina Wernli (Hg.): »jetzt kommen andre Zeiten angerückt«. Schriftstellerinnen der Romantik. Berlin 2022, S. 31–54.

nes Jahr nach dem anderen. So manches Weihnachtsfest steckte auf solche Weise seine Lichtchen wieder für sie an, indeß die wirklichen heute, wie schön längst, auf den Blitz der Freude warteten, der sie anzünden sollte.¹¹⁴

Während die Pfarrerin sich gedanklich in die Vergangenheit spinnt und erinnerte Weihnachtsfeste aufleuchten lässt, bleiben die gegenwärtigen Kerzen des nur indirekt angedeuteten Weihnachtsbaums in der Stube ungenutzt. Das Drehen des Rades und das Anstecken der erinnerten Leuchten befeuert hier einerseits die Retrospektive der Spinnerin, dient aber andererseits auch als Zündstoff für das Erzählen ihrer Geschichte als solche. Noch deutlicher wird die Verknüpfung von Lichterbaum und Fantasie, mit der das narrative Potenzial des Weihnachtsbaums erkennbar wird, als der Pfarrer – wenig Verständnis für die Melancholie seiner Frau aufbringend – rekapituliert, wie er die Weihnachtsbaumvision seiner Frau einschätzt:

Ich sehe nicht wohl ein [...], was Dich gerade heute, gerade in *diesem* Augenblick in so ungünstige Stimmung für die heilige Feier versetzt; wenn es nicht etwa der *Traum* ist, von welchem Du heute Morgen sprachst, und der Deine Einbildungskraft und Erwartungen täuschte, die Du jetzt unerfüllt siehst. Einen Weihnachtsbaum mit unzähligen Lichtern und vielen Blumen hattest Du plötzlich zwischen den Klappereien Deines alten Hausrathes, der Wiege unsrer Kinder und ihrem zerbrochenen Spielzeug stehen sehen, und als Du aufwachtest, fühltest Du noch Freudenthränen im Auge?¹¹⁵

Der Traum vom Weihnachtsbaum ist in der Logik der Erzählung selbstredend kein funktionsloses Element, das allein die rege Einbildungskraft und das Ineinandergreifen von Traum und Trauma der Protagonistin in den Blick rücken soll. Vielmehr ist der Traum von alten Familienfreuden unter dem erleuchteten und geschmückten Weihnachtsbaum, die den häuslichen Zusammenhalt intakt und nur das Spielzeug zerbrochen sehen, ein Vorgriff auf das, was sich der Mutter am Ende der Erzählung enthüllen wird. In der Schäferhütte, wo der Pfarrerin Jahre zuvor die spätere Pflegetochter Anna das erste Mal begegnete, als ihr Großvater und Vormund in ebendieser Hütte starb, findet am Ende der Erzählung die Wiedervereini-

114 Caroline de la Motte Fouqué: Der Weihnachtsbaum. In: Dies.: Valerie, die Sinnesänderung und der Weihnachtsbaum. Drei Erzählungen. Berlin 1827, S. 131–178, hier S. 131.

115 Ebd., S. 156 (Hervorh. im Orig.).

gung der Familie sowie Annas familiäre Neugründung statt. Als die Pfarrerin, ihr Mann und ihr Sohn zur Tür hereintreten, präsentiert sich ihnen ein theatral anmutendes Urszenen-Reenactment der mariologischen Weihnacht, die – wie auch in den oben diskutierten Weihnachtserzählungen – erneut mit allen Sinnen vorantastend konfiguriert wird:

Die Thür ward geöffnet. Ein Duft von Taxus, Pfefferkuchen und Weihnachtslichtern wehte den Eintretenden mit allem Zauber der süßen, lieben Tage der Kindheit entgegen. Ein Glanz, wie tausend herabgesunkene Sterne erfüllte das kleine Gemach, so daß man nichts, als das Hin- und Herschweben einer jungen schönen Dame unterschied, die, wie eine gütige Fee, an Groß und Klein, in einem eng um sie geschlossenen Kreise, Gaben vertheilte und mit Engelstönen Gruß und Dank erwiederte. »Anna! meine Anna!« schrie die Pfarrerin [...].¹¹⁶

Düfte und Lichter wecken Kindheitserinnerungen, (Spiel-)Waren und Konsumgüter rücken allerdings (noch) nicht ins Bildfeld – die »Gaben«, die Anna verteilt, bleiben zunächst unbestimmt. Die alles überstrahlende Leuchtkraft, die die Familienzusammenführung und vor allem Anna illuminiert, die engelsgleich durch den Raum schwebt und »Groß und Klein« der herbeigeströmten Dorfgemeinschaft mit »Gaben«, »Gruß und Dank« versorgt,¹¹⁷ geht von der Lichtquelle aus, die seit Textbeginn leitmotivisch in der Erzählung verankert wurde: der titelgebende »Weihnachtsbaume, der, mitten im Stübchen aufgerichtet, liebevoll mit allem umgeben war, was die sorgsame Tochter zu ihrer Erleichterung und Freude herbeigeschafft hatte«. ¹¹⁸

Weder das warenförmige Prunkzimmer in der Stadt (Hoffmann) noch das »altväterliche« Familienzimmer auf dem Land (Huber) sind hier die Bühne für die Inszenierung und Reflexion der bürgerlichen Familie. Fouqué verlagert das Weihnachtsfest in die abgeschiedene Schäferstube. Zum einen kann die christliche Weihnachtsbotschaft mit der »Hirtenwohnung«¹¹⁹ nah an ihrer biblischen Ursprungserzählung im Lukasevangelium (Geburt Jesu in einer Krippe) und möglichst einprägsam als letztlich erfolgreicher Glaube an die göttliche Vorsehung vermittelt werden. Zum anderen bilden die Bauernstuben historisch betrachtet auch das Schlusslicht bei der Implementierung von Weihnachtsbäumen in den rituellen

116 Ebd., S. 162.

117 Ebd.

118 Ebd., S. 163.

119 Ebd., S. 161.

Festzusammenhang.¹²⁰ Christliche Tugendethik, romantisches Fantasiepostulat und realistische Erzählpraxis werden bei Fouqué miteinander verquickt. Das Wunder der Weihnacht kehrt hier als Aktualisierung der biblischen Urszene in stallartiger Behausung wieder. Geduld, der Glaube an Gottes Allmacht sowie die Wirkmacht der Träume werden wiederum mit Frieden und Zufriedenheit belohnt. Mit dem Weihnachtsbaum – Vorbote, Begleiter und Leuchtmittel der Weihnachtsbotschaft – werden die zu Erzählbeginn gesponnenen Erinnerungsfäden wieder aufgenommen. Der am Spinnrad narrativ entfaltete Traum vom Weihnachtsbaum, der die dunkle Stube erhellte, wird nun im bukolischen Setting Wirklichkeit. Über seine Verwendung als Symbol des Weihnachtsfests, das immergrüne »Hoffnung und Beständigkeit«¹²¹ suggeriert, geht der Einsatz des Baumes bei Fouqué strukturell weit hinaus. Denn nicht nur bildet er eine motivische wie auch narrative Klammer des Textes. In seiner Wiederkehr werden darüber hinaus, wie schon bei Hoffmann und Huber, auch die keineswegs bauernstubenhaften materiellen Fundamente der bürgerlichen Festkultur vor Augen geführt. Wer bürgerlich Weihnachten feiern will, braucht neben Tischen voller Geschenke auch jedes Jahr einen neuen Baum. In den Worten Fouqués: »[D]as Weihnachtsfest [forderte] wieder einen Lichterbaum von der guten Fee des Dörfchens.«¹²² Die karitative Anna wird zur liquiden Märchengestalt, von der man alljährlich Lichterbaum und Weihnachtsfrieden einfordert. Der ikonische Hoffnungsträger der Weihnacht figuriert am Ende des Textes nicht mehr als »auserwählte Kreatur«,¹²³ sondern lässt sich hier vielmehr als ein hölzerner Wegwerfartikel lesen.

Fouqués Weihnachtsbaumgeschichte schreibt demzufolge auch nur bedingt an demjenigen familienpolitischen Ideal mit, das bei Huber als gefährdetes Gut oder gar Relikt der Vergangenheit in den deutschen Territorien gerahmt wurde. Auch bei Fouqué geraten die sozialen und die materiellen Voraussetzungen in den Blick, die den familienfreundlichen Weihnachtsbaumsegen ermöglichen. Denn dass Anna an dem Ort, wo vorher das Schäfer-»Hüttchen« stand, »ein schönes bequemes Haus« bauen lassen und dort »in dem freundlichen Saale« jedes Jahr einen

120 Vgl. zu dieser Entwicklung Ingeborg Weber-Kellermann: Die deutsche Familie (Anm. 10), S. 225 f.; Bernd Brunner: Die Erfindung des Weihnachtsbaums (Anm. 17) S. 22–27.

121 Hans-Georg Grüning: [Art.] Tanne/Tannenbaum (Anm. 62), S. 380.

122 Caroline de la Motte Fouqué: Der Weihnachtsbaum (Anm. 114), S. 177.

123 Hans-Georg Grüning: [Art.] Tanne/Tannenbaum (Anm. 62), S. 380.

neuen Weihnachtsbaum aufstellen kann, wird zum einen an die Bedingung ihrer bürgerlichen Ehe, zum anderen an ein geerbtes Vermögen geknüpft.¹²⁴ Ein Haus ohne Hausherr würde aus dem ideologischen Rahmen des erzählten Dorfgemeinschaftskosmos ausscheren. Dass Anna aber nun ausgerechnet am »heiligen Abend« ihrem kränklichen ›Stiefbruder‹ das Jawort gibt und fortan mit »stiller Freudigkeit«¹²⁵ den bürgerlichen Haushalt verrichtet, schrammt an der Ironie des Schicksals kaum unbehelligt vorbei. In der Pose der überzeichneten *caritas* wird Anna zwar zur quasi selbstverleugnenden Heldin der Erzählung stilisiert; allerdings wird dabei auch völlig ironiefrei kenntlich, welche Opfer die Frau beziehungsweise Frauen im Allgemeinen¹²⁶ für das Aufrechterhalten dieses bigotten Familienfriedens leisten müssen.

Der erzählte Weihnachtsfrieden in der bürgerlich transformierten Schäferhütte ist, wie bereits angedeutet, keineswegs vom Himmel gefallen. Der Text lässt keinen Zweifel daran, dass die Familienidylle mit Baum auf einem kolonialen Erbe fußt: Annas Rückkehr nach Europa und der Bau ihres Hauses wurden durch das Vermögen eines Schiffskapitäns ermöglicht, der sie einst im erwähnten Hafen vor den Bedrängnissen des Dragoners auf sein Schiff rettete und sie nach der Ausfahrt des Schiffes bis zu seinem Ableben in Indien in »goldene Ketten« legte.¹²⁷ Offenkundig handelte dieser »Schiffsherr«, dessen Geld und ›Waren‹ Anna in ihr Dorf zurückbringt, nicht allein mit kolonialen Genussmitteln. Darauf deuten die »Negerknaben«¹²⁸ des Schiffsherrn hin, die Anna am Hafen vor dem zudringlichen Dragoner schützten, bis deren Eigentümer zu Annas Verteidigung eilte. Es sind diese ›Besitztümer‹, welche die »gute[-] Fee« Anna aus »Calicut«¹²⁹ in ihre neue alte Heimat mitgebracht hat: Neben Kisten voller »Stoffe zu Kleidern, feine[m] Linnen, kostbare[n] Pelze[n]«

124 Caroline de la Motte Fouqué: Der Weihnachtsbaum (Anm. 114), S. 177 f.

125 Ebd., S. 178.

126 Die Opferhaltung zeichnet der Text auch im Hinblick auf die Pfarrerin, die dem unsympathischen Ehemann, der ihre Trauer und Träume als Schwäche auslegt und ihr z. B. auch Informationen über die Tochter vorenthält, kaum etwas entgegenzusetzen hat.

127 Caroline de la Motte Fouqué: Der Weihnachtsbaum (Anm. 114), S. 177.

128 Ebd., S. 172.

129 Ebd., S. 176. Gemeint ist Kozhikode, eine Stadt an der Malabarküste im heutigen indischen Bundesstaat Kerala, die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert unter britischer Herrschaft stand. Vgl. Martin Krieger: [Art.] Calicut (Kozhikode). In: Hermann Hiery (Hg.): Lexikon zur Überseegeschichte. Stuttgart 2015, S. 148.

sorgen »schwarze Knaben« für die heil(ig)e Familienzusammenführung am Weihnachtsbaum – Kinder, die mit ihrem »feuerfarbenen Ueberwurf und Corallenschmuck«¹³⁰ in den Augen der Pfarrerin eigentümlich mit der Hirtenidylle kontrastieren. Die Knaben, von deren Familienangehörigen, die vermutlich an der Malabarküste (im kolonialen Idiom als »Pfeferküste« bekannt) leben, im Text keine Rede ist, müssen für Anna und die ganze Dorfgemeinschaft »noch mehr der Früchte, des Zuckergebackenen und der Spielsachen für die Schuljugend heranschlepp[-]en«.¹³¹ Im Gegensatz zu Hoffmann, der die Selbstinszenierung des Großbürgertums mit Baum im Prunkzimmer verortet, und Huber, die den bürgerlichen Frieden im weihnachtsbaumgeschmückten »altväterlichen« Familienzimmer findet, wird Fouqués *Weihnachtsbaum* zum Gradmesser der geschlechterpolitischen und kolonialgeschichtlichen Bedingungen, die dem weihnachtlichen Familienidyll mit Baum und Zuckerwerk unterliegen.

Unterm Baum: Fazit

Ungeachtet ihrer heterogenen narrativen und ästhetischen Strategien heben Hoffmanns, Hubers und Fouqués Texte hervor, dass der Weihnachtsbaum zu Beginn des 19. Jahrhunderts zum festen Bestandteil der Inszenierungspraxis bürgerlicher Familien geworden war. Gleichzeitig lassen insbesondere Hoffmann und Fouqué erkennbar werden, dass der Baum ungeachtet seiner symbolischen Überhöhung zur hölzernen Verbrauchsware geworden war, die man – gewissermaßen im weihnachtlichen Zeitraffer – kaufte, nutzte und entsorgte.

Dass der Weihnachtsbaum um 1800 bereits zum Topos der bürgerlichen Wohnkultur und der idealen Kleinfamilie avanciert war, ließ ihn für Perspektiven anschlussfähig werden, die den Inszenierungs- und Konstruktcharakter dieses Ideals ebenso wie seine Fragilität und soziale Fragwürdigkeit berühren. Es scheint zudem gerade der Grenzgängerstatus dieses Baums zwischen heidnischer und christlicher Tradition, zwischen Außen- (Forst) und Innenraum (Wohnzimmer), zwischen profaner Tanne (»Natur«) und leuchtendem Wunderbaum (»Kultur«) zu sein, der ihn gerade für die Romantik so interessant werden ließ. Mit dem Weihnachtsbaum eröffnen die Autorinnen und Autoren einen Reflexionsraum, um

130 Caroline de la Motte Fouqué: *Der Weihnachtsbaum* (Anm. 114), S. 164.

131 Ebd., S. 164 f.

das Verhältnis von Traum und Wirklichkeit, Inszenierung und Ideal, Ereignis und Erinnerung auszuloten, und werfen in einer Zeit, die von ökonomischen wie soziopolitischen Umbrüchen und ihren konservativ-restaurativen Gegenbewegungen geprägt ist, Fragen zu gesellschaftlichen Werten und gemeinschaftlicher Integrität auf. Räumliche und symbolische Komponenten spielen in dieser (Selbst-)Befragung des Bürgertums eine zentrale Rolle.

Als familienidyllisches Superzeichen wird der Weihnachtsbaum an der Schwelle zur Moderne, erstens, zum Medium wie auch zur kritischen Reflexionsfigur eines bürgerlichen, patriarchal organisierten Familienmodells. Hoffmanns, Hubers und Fouqués Texte führen am Leitfaden der Feierlichkeiten mit Baum den Konstruktcharakter und den performativen Aufwand vor Augen, mit dem die bürgerliche Familie sich räumlich und rituell zu definieren sucht. Zweitens wird der Weihnachtsbaum in seiner Warenförmigkeit als Verbrauchsartikel kenntlich gemacht. Tannen und Fichten wurden um 1800 forstwirtschaftlich erzeugt, die Art ihres Schlags und Gebrauchs umfassend rechtlich reglementiert. Arboreale Lebewesen wurden damit in dieser Zeit in bislang ungekanntem Ausmaß zu ökonomischen Ressourcen verdinglicht, die man unter anderem auch zum Weihnachtsfest in seriell produzierte Holzwaren verwandeln oder geschmückt in die Stube stellen (und im neuen Jahr entsorgen) konnte. Die Texte lassen diese Spannung zwischen Baum und Ware, Lebewesen und Ressource in den Vordergrund treten. Indem sie, wie am Beispiel von *Nußknacker und Mausekönig* gezeigt, den Bäumen ihren Status als Lebewesen zurückgeben, reflektieren sie zugleich, dass der Baum eine Ware ist, die ihren Warencharakter vergessen macht – ähnlich den kolonialen Waren, die in Fouqués *Der Weihnachtsbaum* als Gaben inszeniert werden. Drittens ist der Weihnachtsbaum als poetologische Figur lesbar. Mit dem Spiel von Licht und Dunkelheit, magischer Atmosphäre und sinnlicher Anschauung lassen sich die Möglichkeiten der Fantasie und die Spektren zwischen Erinnerung und Einbildung vermessen. Seine Sinnbildhaftigkeit übersteigt der Weihnachtsbaum damit um 1800 bereits deutlich: In Text und Bild erscheint er nicht nur als Modell der menschlichen Fantasie und als ästhetisches Ideal, sondern auch als Mitspieler in einer mehr-als-menschlichen Welt – einer Welt, die an der Schwelle zur Moderne in Europa einer ökonomischen Logik folgte, die vor lauter Holz keine Bäume mehr sah. Auf diese Entwicklung und den tiefgreifenden Vorstoß der Warenlogik, die vor Bäumen keinen Halt macht, richten die Texte unser Augenmerk.

JUDITH ELISABETH WEISS

Heimische Flora – deutscher Stil

Vegetabile Bildvorlagen und Form um 1900

Around 1900, plants »on the doorstep« became a source of inspiration for shape and form. In the process of nation-building, these plants were catalysts for a new national style. The essay examines the interrelation between nature and nation, and between German plants and German identity.

Pflanzen vor der Haustür

Im Jahr 1867 erschien die *Flora von Weimar*, »Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Grossherzogin Sophie von Sachsen-Weimar-Eisenach unterthänigst gewidmet vom Verfasser« (Erfurth 1867, unpag.). Die Bestandsaufnahme heimischer Pflanzen erscheint hier in listenförmigen Aufzählungen, sortiert nach Bestimmungsschlüsseln und unter Angabe der bevorzugten Standorte. In der Logik der Inventur sind im 19. Jahrhundert zahlreiche Floren im Dienst der Bildung entstanden, wie etwa die Floren der Gegend um Nürnberg, Frankfurt am Main oder Hamburg. Bildung ist dabei mit der pädagogischen Aufgabe verknüpft, Wissen über Pflanzen zu vermitteln und ein Kompendium an die Hand zu geben, mit dem sich Huflattich von Habichtskraut und Mariendistel von Gänsedistel unterscheiden lässt.

Die Bildung innerhalb einer Nation ist jedoch umfassend; sie betrifft nicht nur den Komplex des empirischen Wissens, sondern auch Strategien der ästhetischen Bildung, etwa der Herausbildung eines spezifischen Formgefühls. Diese lokalen Floren stehen in einer bemerkenswerten Konstellation zu einem Bilderreservoir, das ebenfalls als Lehr- und Anschauungsmaterial diente. Mit diesem Bilderschatz verbinden sich Diskurse um kulturelle Ermüdungserscheinungen in der Forcierung der kunsterneuerten Kraft der Pflanze. Es handelt sich um die Gattung der vegetabilen Bildvorlagen, die im Kunstgewerbe und in Künstlerateliers kursierten. Auch sie zogen das Register des Heimischen, indem sie die Kräuter vor der Haustür jenseits floraler Sensationen auf Augenhöhe hoben. Frauenflachs und Glockenblume, Schachtelhalm und Taubnessel, Sumpfbhut-



auge und Kratzdistel – so liest sich die Liste der Pflanzen, die sich in den gebundenen Vorlagenwerken von Karl Krumbholz, Moritz Meurer, Ferdinand Moser, Anton Seder und vielen anderen finden. Bildvorlagen sind Gebrauchsbilder, die der Nutzbarmachung von Pflanzenformen für gestalterische Prozesse im Unterricht dienen. Die Hinwendung zur lebenden Natur vor der Haustür verfolgte das Ziel, das historistische Formenrepertoire in der direkten Anschauung vegetabiler Wachstumsprinzipien hinter sich zu lassen und zu neuen gestalterischen Impulsen zu gelangen.

Der Grafiker und Direktor der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Magdeburg, Ferdinand Moser, huldigte etwa der »überaus reich[e] Flora der Umgebung Münchens« (Moser 1888, 1), die man sich ohne große Mühe aneignen könne. Im Norden Deutschlands hatte wenige Jahre zuvor Rudolf Koch eine Betrachtung der lokalen Flora in seiner Publikation *Hamburger Pflanzenbilder* (1882) vorgenommen. Und die berühmteste heimische Flora, die den Studierenden der Königlichen Kunstgewerbeschule in Berlin vorgelegt wurde, sind die ikonischen Pflanzenbilder von Karl Blossfeldt. (Abb. 1) Die Gewächse fand der Fotograf zum großen Teil auf seinen langen Spaziergängen über die Wiesen und Felder im Berliner Umland. Seiner didaktischen Bildlichkeit lag die Idee zugrunde, die tektonisch-konstruktiven und ornamentalen Potenziale der Pflanze für Stilisierungsprozesse zur Anschauung zu bringen. Im Gegensatz zu den botanischen Lokalfloren verfolgt dieser Bilderschatz keine Bestandsaufnahme, sondern ein Ausschöpfen der Bildungsgesetze der Pflanze. Es kommt jedoch auch ein idealistischer Aspekt zum Tragen. Karl Blossfeldt weist im Vorwort zu seiner Publikation *Wundergarten der Natur* (1932) darauf hin, dass er mit seinen Fotografien den Sinn für die Natur wieder wecken wolle. Auch in sämtlichen anderen Vorlagenwerken ist die Rede von einer »Liebe zur Natur« oder von »liebvoller Naturbeobachtung«. Wie ist diese emotionalisierte Grundierung des Interesses an der heimischen Flora zu bewerten, und inwieweit wurden neben dem Interesse an der Formfindung auch Überlegungen zu einer kollektiven Zugänglichkeit dieser Formen angestellt?

Natur und Nation

Kulturelle Erneuerung stand in den Vorlagenwerken unter dem Zeichen eines neuen Kunststils, und dies sollte heißen: eines nationalen Stils. Im Zuge einer zunehmenden Internationalisierung und der Etablierung der Weltausstellungen als nationale Leistungsschauen (Abb. 2) zur Mitte des





*Abb. 1: Karl Blossfeldt: Fotografien von Pflanzen,
Gelatinesilberabzüge*

19. Jahrhunderts hatten Debatten um den richtigen Stil die Konkurrenzfähigkeit deutscher Produkte im Visier. Die Reformierung des Kunstgewerbes war mit dem Wunsch verbunden, innovative formale Qualitäten künstlerischer Erzeugnisse voranzutreiben. Die Forderung nach einem Nationalstil lässt sich jedoch nicht allein warenökonomisch begründen, denn neben Marktforschung ging es auch um Repräsentation. Von großer Bedeutung war nämlich das Streben nach einer nationalen Identifikation, die sich mit deutschen Erzeugnissen auf dem Warenmarkt als eine Art der Selbstvergewisserung ausdrücken sollte. Diese Entschlossenheit, eine eigene künstlerische Ausdrucksweise hervorzubringen und zu kon-





Abb. 2: Weltausstellung Paris 1889, Abteilung französische Keramik
© Jean Bernard. All rights reserved 2025 / Bridgeman Images

solidieren, war in der Zeit des »nation building« in ganz Europa virulent. Sie entsprach dem Verlangen nach nationalstaatlicher Identität.

In Deutschland thematisierten mehrere Kunstzeitschriften, wie etwa *Deutsche Kunst und Dekoration* oder *Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur*, dieses Begehren unter der Fragestellung nach dem adäquaten Ausdruck einer nationalen Kulturlandschaft. Mit Helmut Plessners Formulierung der »verspäteten Nation« erhält der Diskurs um Nationalstaat und Nationalstil eine spezifische Note. Die Denkfigur der »verspäteten Nation« nimmt die späte Nationalstaatswerdung Deutschlands 1871 zum Ausgangspunkt und ist mit dem Geschichtsbild des »deutschen Sonderwegs« verbunden. Diese These geht von einem strukturellen Modernisierungsdefizit im deutschen Kaiserreich aus: Das Fehlen einer Staatsidee, die von anderen Nationen bereits verinnerlicht worden war, musste demnach kompensiert werden. Mit der Etablierung eines Nationalstils sollte das Deutsche Reich aufholen, was andere Nationen bereits erreicht hatten. Im Zentrum stand dabei die Idee der »Kultur-



nation«, die in kulturellen Gemeinsamkeiten einen kollektiven »Kulturbesitz« verortete.

Dass gerade die Natur Nation mitzugebären hatte, lässt auf das Nachleben der Ideen Johann Gottfried Herders schließen. Seiner Auffassung nach konstituiert sich Nation erst dadurch, dass sie in Natur gründet. Nationale Identität ergibt sich demnach aus der natürlichen Verbundenheit eines Volkes mit der Natur und bildet mit den Landschaften eine organische Einheit. Völker sind für Herder also wie Pflanzen tief in ihrem eigenen Boden verwurzelt und tragen ihre eigenen Früchte, und wie die Wurzeln der Pflanzen sich im Verborgenen befinden, so gibt es laut Herder auch einen fernen, natürlich gewachsenen Ursprung des Volkes. »Was ist Nation? Ein großer, ungejäteter Garten voll Kraut und Unkraut« (Herder 1991, 225), so die vegetabile Metapher Herders. Mit dem Bild des Gartens als eines Ortes an der Schnittstelle zwischen Natur und Kultur hegt Herder sein Nationenverständnis ein. Nation baut demnach nicht nur auf Natur auf, sondern erwächst ganz wesentlich aus Praktiken des Kultivierens. Kultur wiederum sieht Herder in einem Prozess verwirklicht, in dem ein Volk sich seiner kulturellen Eigenheiten bewusst wird, also seiner Abstammung, seiner Sprache und des gemeinsamen Brauchtums. Auf dem Weg zur »Kulturnation« gewinnen nicht die virtuososen, sondern die einfachen Formen, wie etwa die Volkslieder als »Archiv des Volkes«, an Bedeutung.

Deutsche Pflanze und deutsche Identität

Heimische Gewächse im Dienst der künstlerischen Form wie auch die Metaphorik des Vegetabilen eigneten sich vorzüglich, um Kultur als Gemeinschaftsgefühl in einer Nation zu verwurzeln. Der Pflanze kam dabei die Rolle der Impulsgeberin zu, weil sich im Rückgriff auf das Vegetabile eine volksnahe Form konstruieren ließ. In Möbeln, Tapeten, Geschirr wurde diese Form allgemeingültig und war für jedermann zugänglich. Der Hamburger Maler und Kunstessayist Oskar Schwindrazheim brachte 1897 in seinem Aufsatz *Der Gedanke einer deutschen Volkskunst* das Kunstgewerbe als Formgeber mit der Bedeutung von Pflanze und Volk in einen Zusammenhang. Das Kunstgewerbe wäre demnach das tragende Fundament der Volkskunst, weil seine Erzeugnisse die weiteste Verbreitung in einem Volk hätten. Das Heranziehen der heimischen Pflanzen als Vorlagen für gestalterische Prozesse schärft das Moment des Nationalen: »Man sollte doch vermuten«, heißt es bei Schwindrazheim, »daß eigene





*Abb. 3: William Morris: Entwurf für eine Tapete.
Autumn Leaves wallpaper, England, 1888*

deutsche, auf Naturstudium beruhende Ornamentik etwas anders aussähe, als englische« (Schwindrazheim 1897, 244). (Abb. 3) Die vegetabil verzierten Kunstgegenstände zeichneten sich durch »ein gewisses innerliches Gefühl der Zusammengehörigkeit« aus (Schwindrazheim 1891/92, unpag.), und dieses stehe wiederum im Dienst eines höheren Identifikationspotenzials. Die einheitsstiftende Wirkung von Kunst und Kunstgewerbe sollte auf dem Nährboden deutschnationaler Profilbildungen gedeihen.

Die Identitätsfunktion der Kulturnation nach innen mit ihren Leitgedanken von Gemeinschaft und Einheit im Eigenen ist freilich Teil einer Logik der politisch-kulturellen Abgrenzung von anderen Kulturnationen.





*Abb. 4: Wegweiser zur Reichs-Gartenschau 1939
in der Umgebung von Stuttgart*

Die Forderung nach einem Nationalstil sollte sich als Konstrukt eines überhistorischen »deutschen Wesens« erweisen. »Deutschland, Deutschland über Alles!«, singt man, und läßt sich aus England Möbel und Tapeten kommen« (Schwindrazheim 1897, 229), wettet Schwindrazheim in seinem Essay zur »deutschen Volkskunst«. Er bedient das deutschnationale Leitvokabular des 19. Jahrhunderts, wenn er diejenige Volkskunst als »grunddeutsche« bezeichnet, die aus der »ureigene[n] Volksseele« und dem »Grundgeist« des deutschen Volkes entspringe (Schwindrazheim 1897, 229). Schwindrazheim bedient die völkischen Ideologeme, wenn er als Schattenseite der Moderne eine »Heimatlosigkeit« diagnostiziert und demgegenüber »Heimatluft« und Deutschtum zum »Bollwerk« gegen das Ausländische erhebt (Schwindrazheim 1903, 161). Unter Zuhilfenahme der militärischen Metapher des Bollwerks wird die nationalstaatliche Identität hier zunehmend nach außen abgegrenzt: Kulturnation ist das, was es zu schützen und zu verteidigen gilt.

Dass harmlose Blümchenbilder als kulturenerneuernde Vehikel auf dem politisch-ideologischen Nährboden des Völkischen gedeihen konnten, nahm in der Folge noch ganz andere Ausmaße an. Die heimische Pflanze wurde einmal mehr zur Garantin einer deutschen Identität, indem näm-



lich Wohnen im Grünen hieß: Nur heimische, sprich: deutsche Pflanzen haben in einem deutschen Garten zu wachsen. (Abb. 4) Auch wenn das Naturstudium heimischer Gewächse am Ausgang des 19. Jahrhunderts auf den Nährboden eines – wie es Schwindrazheim formulierte – »ureigen deutsch-nationalen Gestaltungsgedanken[s] als Gegengewicht gegen das Internationale« fiel (Schwindrazheim 1897, 245), so konnten die Pflanzen vor der Haustür die Erwartungen eines nationalen Alleinstellungsmerkmals nicht im erhofften Maße erfüllen. Denn eine »typisch« deutsche vegetabile Form – so wie der Akanthus als typisch antike Form – lässt sich aus heutiger Sicht nicht bestimmen.

Literaturauswahl

Karl Blossfeldt: Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder. Hg. mit einer Einleitung v. Karl Nierendorf. Berlin 1928. – Karl Blossfeldt: Wundergarten der Natur. Neue Bilddokumente schöner Pflanzenformen. Berlin 1932. – Christian Benjamin Erfurth (Hg.): Flora von Weimar mit Berücksichtigung der Culturpflanzen. Zum Gebrauche in Schulen und beim Selbstunterrichte. Weimar 1867. – Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Hg. v. Martin Bollacher, Günter Arnold. Frankfurt a.M. 1985–2000. Bd. 7: Briefe zur Beförderung der Humanität. Hg. v. Hans Dietrich Irmscher. Frankfurt a.M. 1991. – Rudolf Koch: Hamburger Pflanzenbilder. Hg. v. der Abteilung für Kunstgewerbe des Hamburger Gewerbe-Vereins. Hamburg, Leipzig 1882. – Ferdinand Moser: Ornamentale Pflanzenstudien auf dem Gebiete der heimischen Flora. Eine Anregung für Lehrende und Lernende in Bild und Wort. Berlin 1888. – Helmuth Plessner: Das Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche. Zürich, Leipzig 1935 (unter dem Titel *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes* 1959 neu aufgelegt). – Oskar Schwindrazheim: Der Gedanke einer deutschen Volkskunst. In: Der Kunstwart. Rundschau über Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste 10 (1896/97), H. 15/16, S. 227–231, 243–246. – Oskar Schwindrazheim: Deutsche Bauernkunst. Wien 1903. – Judith Elisabeth Weiss: Heimisch, national, rassistisch. Politiken der Pflanze. In: Dies. (Hg.): Disziplinierung der Pflanzen. Bildvorlagen zwischen Ästhetik und Zweck. Berlin 2020, S. 89–118.



DECORATIVE MALEREI.



ERFUNDEN U. GEZEICHNET V. K. KRUMBHOLZ, DRESDEN.

DEPONIERT
Nº 14.

JAEGER & SCHWABENTHAN, KÖNIGL. HOPLITH. MÜNCHEN.

COMARUM PALUSTRE. L.

SAGITTARIA SACITTIFOLIA L.

Tafel 7

Karl Krumbholz: Das vegetabile Ornament, 1879, Tafel 14

CHRISTIAN PÖNITZ

Drei Schritte bis Arkadien

Die Wintergärten Großherzogin Maria Pawlownas und Großherzogin Sophies im Weimarer Residenzschloss

Die Blumentische, die um 1800 in den Wohnzimmern der Weimarer Herzogsfamilie Einzug hielten, waren Vorboten eines bislang kaum erforschten Gegenstands der lokalen Residenzenforschung: die Wintergärten des Weimarer Residenzschlosses. Die Idee begrünter Innenräume, die Maria Pawlowna ihrer russischen Heimat entlehnte, entwickelte ihr Sohn Carl Alexander auf innovative Weise weiter. Zunächst mit arkadischen Träumereien verbunden, griffen die Weimarer Wintergärten nach 1860 Eisen-Glas-Konstruktionen auf, wie sie damals im industriellen Großbritannien modern waren.

Around 1800 the ducal family of Weimar began decorating their living quarters with so-called *jardins portatifs*, a practice which quickly evolved into the establishment of winter gardens. The concept originated in Russia and was then adopted by Maria Pawlowna in Weimar. Her son, Carl Alexander, developed the concept in a progressive manner. Initially associated with Arcadian reveries, the Weimar winter gardens adopted iron and glass constructions after 1860, which were fashionable in contemporary industrial Britain.

Der Ursprung der Wintergärten des 19. Jahrhunderts ist zweifelsohne in der Orangerie- und Festkultur der Frühen Neuzeit zu finden. Mit dem beginnenden Welthandel und der einsetzenden Kolonialisierung erreichten immer mehr Pflanzen aus wärmeren Gefilden den nordalpinen Raum, was die Suche nach geeigneten Überwinterungsmöglichkeiten für die kostbaren Gewächse erforderte. 1559 wurde im Pomeranzengarten des herzoglichen Lustgartens in Stuttgart erstmals ein abschlagbares, also temporäres, aber jährlich wieder zu gebrauchendes Winterhaus errichtet.¹

1 Vgl. dazu Heinrich Hamann: Bemerkungen zur Entwicklung des abschlagbaren Pomeranzenhauses in Deutschland. In: Der Süden im Norden. Orangerien – ein fürstliches Vergnügen. Hg. v. Oberfinanzdirektion Karlsruhe, Staatliche Schlösser und Gärten u. Arbeitskreis Orangerien in Deutschland e.V. Regensburg 1999, S. 21–29 sowie ders.: Die Entwicklung des abschlagbaren Pomeranzenhauses in Deutschland. In: Jürgen Landwehr (Hg.): Natur hinter Glas. Zur Kulturgeschichte von Orangerien und Gewächshäusern. Beiträge zur Jahrestagung des Gamburger Forums für Kulturforschung im Kloster Bronnbach September 2002. St. Ingbert 2003, S. 27–46.

1578 folgte der hessische Landgraf im neuangelegten Garten in der Fuldaue bei Kassel diesem Vorbild, und 1647 wurde in Cölln an der Spree ein abschlagbares Pomeranzenhaus errichtet, das 1685 einem massiven Orangerienhaus als repräsentativem Abschluss des kurfürstlichen Lustgartens wich.² Die Neuausrichtung fürstlicher Gartenanlagen nach französischen Vorbildern wies den Orangeriegebäuden als Pendants der absolutistischen Schlossanlagen beziehungsweise als ›points de vue‹ repräsentative Aufgaben zu. »Darüber hinaus bot es sich an, den im Sommer leergeräumten Pflanzenraum beispielsweise als Festsaal für glanzvolle Bankette, Konzerte oder Theateraufführungen zu nutzen. Somit vereinte die Orangerie in idealer Weise Lust und Nutzen im barocken Garten.«³ Aus jahreszeitlich bedingten, auf- und abbaubaren Winterhäusern für im Boden fixierte Gewächse hatte sich also im Laufe des 17. Jahrhunderts das feststehende Orangerienhaus für transportable Kübelpflanzen entwickelt. Mit der von England ausgehenden sogenannten »Gartenrevolution« breiteten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Landschaftspark und die Entwicklung neuer Konstruktionsmethoden für Gewächshäuser auf dem europäischen Kontinent aus. Botanische Expeditionen begünstigten den Handel mit exotischen Gewächsen und beförderten die Ausdifferenzierung der Gewächshausarchitektur, die nunmehr in Form reiner Zweckbauten, wie Kalt-, Warm- oder Treibhäuser, auf die Bedürfnisse der einzelnen Pflanzengattungen abgestimmt war. Die barocken Orangerien⁴ gingen in diesen neuen botanischen Sammlungen auf.

Einen besonderen Typus und Höhepunkt dieser Entwicklung stellt der Wintergarten dar, der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch im außerhöfischen Bereich mehr und mehr zu einem beliebten Gesellschaftsraum ausbildete. Mit der Adaption einzelner Elemente der Landschaftsgestaltung »entstand ein landschaftlich geprägter Naturraum en miniature«.⁵ Die Flucht weg von der Gegenwart hin zu exotischen Phantasiewelten ließ die Natur zur Kulisse werden und bediente gleich-

2 Vgl. ebd., S. 32, 35, 36 f.

3 Simone Balsam: »... man unterschiedliche solche Pommerantzen-Häuser in Teutschland findet ...«. In: Der Süden im Norden (Anm. 1), S. 30–45, hier S. 32.

4 Dazu ebd., S. 31: »Der Begriff Orangerie, der heute in erster Linie für das Gebäude gebraucht wird, stand im 17. und 18. Jahrhundert zunächst als Synonym für eine Sammlung verschiedener fremdländischer Gewächse, unter denen die Zitruspflanzen die beliebtesten waren.«

5 Sibylle Hoimann: Die Natur ins Haus holen. Zur Architektur von Orangerien und Gewächshäusern im 18. und 19. Jahrhundert. In: Jürgen Landwehr (Hg.): Natur hinter Glas (Anm. 1), S. 47–70, hier S. 63.

zeitig das sich über die vergangenen Jahrhunderte kaum geänderte aristokratische wie bürgerliche Repräsentationsbedürfnis.⁶

In Russland war es vor allem Kaiserin Maria Fjodorownas Engagement zu verdanken, dass dort beachtenswerte Blumengärten entstanden – auch in den Innenräumen. Die geborene Württemberger Prinzessin, die in den heute französischen Orten Montbéliard und Étupes aufwuchs, brachte entsprechende Einflüsse aus ihrer Heimat mit. Mit Hilfe deutscher Gärtner verhalf sie den Gartenanlagen der Sommerresidenz Pawlowsk zu internationalem Ruf. Dabei spielten die Gewächshäuser eine besondere Rolle, da sie in die gärtnerische Ausgestaltung miteinbezogen und auf diese Weise schon früh als Wintergärten wahrgenommen wurden. »Etwa gleichzeitig entstanden auch im Schlossbau, wie beispielsweise am Palais des Prinzen Albrecht in Berlin und im Schloss Weimar Wintergärten. Die russische Idee begann im Westen heimisch zu werden.«⁷ Unter Mitwirkung der Töchter Maria Fjodorownas,⁸ die sämtlich in westeuropäische Fürstenhäuser einheirateten, kamen die Einflüsse der Württemberger Gartenkunst in modifizierter Weise über St. Petersburg nach Schwerin, Oldenburg, Den Haag und Weimar oder sogar nach Stuttgart zurück.

Maria Pawlownas Wintergarten im neuen Schlossflügel

Eine verheerende Brandkatastrophe zerstörte 1774 das Residenzschloss der Weimarer Herzöge und eröffnete ihnen dadurch die Gelegenheit, im Zuge des Wiederaufbaus zeitgemäße Wohnräume im klassizistischen Sinne zu schaffen. Unmittelbar an den Wiedereinzug Herzog Carl Augusts und seiner Familie im Sommer 1803 schloss sich der Bau des neuen Westflügels an. Damit sollte ausreichend Raum für eine angemessene Hofhaltung des Erbprinzen Carl Friedrich und seiner Gemahlin Maria

6 Vgl. ebd., S. 47–70; Heinrich Hamann: Bemerkungen zur Entwicklung des abschlagbaren Pomeranzenhauses (Anm. 1).

7 Ich danke Herrn Prof. Dr. Marcus Köhler (TU Dresden) für diesen freundlichen schriftlichen Hinweis. Siehe auch den von ihm verfassten Beitrag im vorliegenden Band.

8 Alexandra Pawlowna (1783–1801, Erzherzogin von Österreich), Helena Pawlowna (1784–1803, Erbprinzessin von Mecklenburg-Schwerin), Maria Pawlowna (1786–1859, Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach), Katharina Pawlowna (1788–1819, Prinzessin von Oldenburg, Königin von Württemberg) und Anna Pawlowna (1795–1865, Königin der Niederlande).

Pawlowna geschaffen werden. Allerdings kosteten die Befreiungskriege gegen Napoleon den Weimarer Herzog Aufmerksamkeit, Kraft und Geld, sodass die Bauarbeiten am neuen Schlossflügel bald zum Erliegen kamen. Als Carl Friedrich und Maria Pawlowna im November 1804 in Weimar einzogen, standen weder ausreichende, geschweige denn repräsentative Wohnzimmer für beide zur Verfügung.⁹

Erst 1815/16 kam wieder Bewegung in die Sache: Im Zuge des Wiener Kongresses wurde Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach in den Rang eines Großherzogs erhoben und versprach daraufhin seiner jungen Schwiegertochter, den Ausbau des Westflügels am Weimarer Residenzschloss wieder intensiver zu betreiben.¹⁰ Maria Pawlowna, die sich mehr als ihr Ehegatte mit den Bauplänen beschäftigte, band den aus Italien stammenden Architekten Carlo Rossi ein. Rossi war damals beinahe gleichzeitig für Maria Pawlownas jüngsten Bruder, den Großfürsten Michael Pawlowitsch, tätig. So zeigt das Palais des Großfürsten in St. Petersburg deutliche Bezüge zu Rossis Fassadenentwurf für den geplanten Westflügel des Weimarer Residenzschlusses.¹¹ Offenbar war es dann in erster Linie dem Geldmangel geschuldet, dass sich die versprochene Fertigstellung des neuen Schlossflügels noch um Jahre verschleppen sollte.¹²

Ab 1831 übernahm Großherzogin Maria Pawlowna die Finanzierung des Ausbaus und der Einrichtung ihrer neuen Wohnzimmer im Westflügel, wie später auch der anschließenden Dichterzimmer, zulasten ihrer eigenen Hofkasse.¹³ So entstanden im alten Schlossteil repräsentative Empfangs- und Audienzzimmer für die Großherzogin, denen sich ihre modernen Privaträume im neuen Schlossflügel anschlossen: Schlafzimmer, Badezimmer, Marmorgalerie, Boudoir und Blumensalon. (Abb. 1 u. 2)

9 Zur Bau-, Nutzungs- und Ausstattungsgeschichte des Weimarer Residenzschlusses zwischen 1756 und 1920 vgl. Christian Pönitz: »das Schloß ist nicht mehr neu«. Das Weimarer Residenzschloss zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Dissertation, Bauhaus-Universität Weimar. Weimar 2022 (unveröffentlicht).

10 Vgl. Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar (LATH – HStA Weimar), Bausachen, B 9117, Bl. 28.

11 Vgl. Bauaktenarchiv Weimar, Mappe 33 b, Bl. 16. Der Architekturentwurf für den Westflügel des Weimarer Residenzschlusses zeigt deutliche Hinweise auf sein russisches Vorbild. Vgl. dazu Christian Pönitz: »das Schloß ist nicht mehr neu« (Anm. 9), S. 36.

12 Vgl. ebd., S. 35–42.

13 Vgl. LATH – HStA Weimar, Großherzogliches Hausarchiv A, XXV (Maria Pawlowna), Hofkasse 1831.



*Abb. 1 und 2: Blumensalon der Großherzogin Maria Pawlowna.
Residenzschloss Weimar, Westflügel 1904 und 2007*



*Abb. 3: »Rosenlaube«, Boudoir der Großherzogin Maria Pawlowna.
Residenzschloss Weimar, Westflügel, 2023*

Den entsprechenden Rechnungen ist zu entnehmen, dass sie ihr neues Boudoir ab 1834, ihren Blumensalon ab 1835 ausbauen und ausstatten ließ. 1837 schien zunächst alles fertig zu sein – wohl nicht ganz zur Zufriedenheit der Großherzogin, die noch über weitere zwanzig Jahre hinweg immer wieder Veränderungen vornehmen ließ.

Sämtliche Wandflächen des neuen Boudoirs verkleidete der Hofstuckateur Carl Hütter mit grauem Marmor. Von den bunt bemalten Glastafeln des Oberlichts hing eine vergoldete Bronzelampe aus Paris herab. Die Mahagoniholzgestelle des fest eingebauten Diwans wie der vier zugehörigen Taburette waren »nach dem neuesten Geschmack mit eingeleigten Verzierungen versehen«,¹⁴ wie der Weimarer Oberbaudirektor Clemens Wenzeslaus Coudray schrieb. Hinter dem Diwan war der Ofen für das Boudoir eingebaut. Darüber standen in zwei Wandnischen »hetrurische«, also antikisierende Tonvasen im etruskischen Stil, vermutlich Berliner Erzeugnisse.¹⁵ In die Kalotte über der halbrunden Diwan-Nische ist ein Rosenspalier von Hütters Hand aufgemalt. (Abb. 3) So saß die Großherzogin hier in einer surrealen Rosenlaube mit Blick in ihren realen Wintergarten. Damit standen Boudoir und Blumensalon miteinander in korrespondierendem Bezug und sind als Einheit zu verstehen.

Für den Blumensalon nennen die Rechnungen ein gusseisernes Rankgitter, aber auch mehrere hölzerne Blumenspaliere, sämtliche hellgrün gestrichen, das Eisengitter zudem mit Gold verziert. Vor diesem Hintergrund müssen die beiden dunkelgrünen Blumenservanten hervorgestochen haben. Der Blumensalon konnte beheizt werden;¹⁶ eine englische Wasserpumpe sorgte für das nötige Gießwasser. Im Zwischengeschoß befand sich die Gärtnerstube mit einem direkten Zugang. Der Unterhalt ihres Glas- oder Gewächshauses kostete Großherzogin Maria Pawlowna jährlich zwischen 200 und 300 Taler.¹⁷

14 LATH – HStA Weimar, Großherzogliches Hausarchiv A, XXV (Maria Pawlowna), 170, Bl. 7.

15 LATH – HStA Weimar, Großherzogliches Hausarchiv A, XXV (Maria Pawlowna), Hofkasse 1834 u. Spezialrechnungen 1835–1837.

16 Da die Herzöge resp. Großherzöge die warme Jahreszeit zwischen Mai und Oktober üblicherweise auf ihren Sommerschlössern wie Belvedere, Wilhelmsthal oder Dornburg verbrachten, dienten die Wintergärten im Weimarer Residenzschloss als begrünte Innenräume für die kalte Jahreszeit.

17 Vgl. LATH – HStA Weimar, Großherzogliches Hausarchiv A, XXV (Maria Pawlowna), Spezialrechnungen 1835–1858.

Für die Wahl des Fußbodenbelags ließ Coudray »Steinplatten von verschiedener natürlicher Farbe« anfertigen und der Großherzogin zur Auswahl vorlegen.¹⁸ Die Beleuchtung des neuen Blumensalons übernahmen zunächst vier vergoldete Wandlampen und vier bronzene Trumeau-Lampen, die vermutlich direkt auf den Glastafeln der Fensterflächen befestigt waren. An der Deckenmitte ist eine große Stuckrosette (Abb. 4) angebracht, die als Halterung für den vierarmigen englischen Bronzeleuchter mit Glaszylinder und -kugel diente. Mit diesem Lichtkonzept scheint sich Großherzogin Maria Pawlowna



*Abb. 4: Stuckrosette,
Blumensalon der Großherzogin
Maria Pawlowna. Residenzschloss
Weimar, Westflügel, 2023*

nicht zufriedengegeben zu haben. 1836 ließ sie je zwei verschiedene neue Bronzelampen unter anderem in Wien ankaufen. Im Jahr darauf fiel ihre Wahl dann aber schließlich auf zwei dreiflämmige Bronzelampen, für die entsprechend noch weitere Stuckrosetten an der Decke des Blumensalons nachträglich angefertigt werden mussten. Das einzig bekannte Möbel dieser Zeit ist eine Causeuse mit grünem Saffianbezug.¹⁹

1847 lieferte der Weimarer Hofrat Gustav Adolf Schöll eine Beschreibung der genannten neuen privaten Wohnräume Maria Pawlownas:

In demselben [gemeint ist das Badezimmer] sind antike Skulpturen, 2 kolossale weibl. Büsten, und die Statuen eines Äskulaps und einer Muse aufgestellt.²⁰ Die zunächstfolgende Marmorgalerie, und dann

18 LATH – HStA Weimar, Großherzogliches Hausarchiv A, XXV (Maria Pawlowna), 170, Bl. 7.

19 Vgl. LATH – HStA Weimar, Großherzogliches Hausarchiv A, XXV (Maria Pawlowna), Hofkasse 1834 u. Spezialrechnungen 1835–1837.

20 »1834 durch den Erbgroßherzog aus Palazzo Grimani in Venedig erworben. Die Ergänzungen sind von Professor Rathgeber.« Adolph Schöll: Weimar's Merkwürdigkeiten einst und jetzt. Ein Führer für Fremde und Einheimische. Weimar 1847, S. 328 (Hervorh. im Orig.). Zur sogenannten »Sammlung Grimani« vgl. Gabriele Oswald: Antikenskulpturen der Sammlungen Campana

das Boudoir, das auf den Altan und seine, in Glaswände gefaßte Blumen-Loge sich öffnet, wurden in den drei nächsten Jahren vollendet. Jene Galerie, worin die Marmorbüsten der beiden Kaiser, Brüder der Frau Großherzogin,²¹ auch eine Gruppe tanzender Kinder von *Möller*, sich befinden, ist in Sockel und Pilastern mit dem rötlichen Tiefengruher, sonst mit dem weißgrauen, alabasterartigen Kittelsthaler Stein bekleidet.²² Von diesem Marmor ist auch das Boudoir mit halbrunder, trikliniumartiger Rückwand und zwei Nischen (worin Nachahmungen antiker Thon-Vasen). Diesen Sitzraum sondern zwei korinthische Säulen von dem vorderen, in dessen Seiten am Ausgang zur Blumenloge zwei große antike Marmorkandelaber (aus Rom) stehen. Die Dekorazion auch dieser Gemächer, so wie die gemalte Kuppel des Boudoirs ist von Hütter ausgeführt.²³

Schließlich ist es ein Inventar mit Nachträgen, das einen abschließenden Blick auf das Boudoir und den Blumensalon der Weimarer Großherzogin bis circa 1856 gewährt. Nun flankierten zwei antike Marmorfiguren den Eingang in Maria Pawlownas privates Arkadien. Es sind die Figuren jenes Äskulap und jener Muse, die Schöll zuvor in der Marmorgalerie vorgestellt hat. Sie standen auf knapp einen Meter hohen Marmorpostamenten im Boudoir der Großherzogin. 1848 und 1852 machte sich der Ankauf von insgesamt 16 neuen Efeukästen für den Blumensalon notwendig. 1854 wurde ein antikes Mosaik aus Rom in den Fußboden eingelegt, das den Kopf eines Bacchanten darstellt.²⁴

und Grimani in Weimar. In: »Ihre Kaiserliche Hoheit«. Maria Pawlowna – Zarentochter am Weimarer Hof. Katalog zur Ausstellung im Weimarer Schlossmuseum, 20.06.–26.9.2004. Hg. v. der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. München, Berlin 2004, S. 297–312.

21 Kaiser Alexander I. von Russland (1777–1825, reg. 1801–1825) und Kaiser Nikolaus I. von Russland (1796–1855, reg. 1825–1855).

22 »Daß die Blöcke dieses Steins zu solcher Schneidung und schönen Politur sich eignen, ergab sich in Folge von Nachsuchungen, welche zu veranlassen die Fürstin nicht ermüdete, so oft ihr auch versichert ward, das Inland biete keinen Marmor. Seitdem ist derselbe noch vielfach in diesem und andern Großherzogl. Schlössern zur Anwendung gekommen.« Adolph Schöll: Weimar's Merkwürdigkeiten (Anm. 20), S. 328.

23 Ebd., S. 327–329 (Hervorh. im Orig.).

24 Vgl. LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 2264, Bl. 34. Maria Pawlowna selbst hatte das antike Mosaik in Rom kaufen lassen. Vgl. ebd., Großherzogliches Hausarchiv A, XXV (Maria Pawlowna), Spezialrechnungen 1854, Belege 408–414. Ab 1873 wird das Mosaik im herrschaftlichen Treppenhaus im

Sophies Wintergarten im Römischen Hof

Laut ihrer Hofkasse war Maria Pawlowna im Jahr 1842 mit dem weiteren Ausbau der vier Dichtezimmer im Westflügel des Weimarer Residenzschlusses beschäftigt. Im Herbst desselben Jahres vermählte sich ihr Sohn, Erbgroßherzog Carl Alexander, in Den Haag mit Prinzessin Sophie aus dem niederländischen Königshaus; am 22. Oktober 1842 hielten die jungen Brautleute ihren Einzug in Weimar. Carl Alexander und Sophie wurden die ehemaligen Wohnappartements von Großherzog Carl August und Großherzogin Luise am Südende des Ostflügels des Residenzschlusses zugewiesen.²⁵

Die dortige Grundrissituation geht vermutlich auf eine Idee des Herzogs Carl August zurück und lässt sich bereits ab 1789, also schon zu Beginn der Wiederaufbaumaßnahmen des 15 Jahre zuvor abgebrannten Residenzschlusses feststellen. Die Anlage seines Appartements wie derjenigen seiner Gemahlin Luise zeigt deutliche Parallelen zum Chiswick House in London. Über Carl Augusts Freund, den anglophilen Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, könnten die Einflüsse des englischen Palladianismus nach Weimar gekommen sein. Die Vorbildwirkung des Wörlitzer Gartenreichs des Dessauer Fürsten auf die Weimarer Parkanlagen entlang der Ilm ist unbestritten.²⁶

Zur Ausleuchtung der Binnenräume legte der Hamburger Architekt Johann August Arens in der Mitte des Südostpavillons des Weimarer Residenzschlusses einen Lichtschacht an. Dessen Bezeichnung als »Römischer Hof«²⁷ verdeutlicht die gewollte Assoziation mit den Atrien antiker

Ostflügel erwähnt. Vgl. ebd., Hofmarschallamt, 2426, Bl. 83. Dies ist wohl in Zusammenhang mit dem Umbau und der Neueinrichtung des Appartements Maria Pawlownas für Erbgroßherzogin Pauline geschehen. Im Zuge der Errichtung des Südflügels am Weimarer Residenzschloss ließ der ausführende Architekt, Max Littmann, das Mosaik zunächst herausnehmen und beiseite-schaffen, um es später in den Fußboden des neuen, sogenannten Littmannschen Treppenhauses wieder einsetzen zu können. Vgl. ebd., Hofmarschallamt, 2030, Bl. 337; ebd., Bezirksbaumeister für das fiskalische Bauwesen, 219, 12, Bl. 54 bzw. ebd., Bezirksbaumeister für das fiskalische Bauwesen, 219, 13, Bl. 83. An dieser Stelle befindet sich das Mosaik noch heute.

25 Vgl. LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 1483, Bl. 25.

26 Vgl. dazu Christian Pönitz: »das Schloß ist nicht mehr neu« (Anm. 9).

27 Soweit zu überblicken, taucht die Bezeichnung »Römischer Hof« zum ersten Mal in einem Schreiben des Baukontrolleurs Johann Friedrich Rudolph Steiner an die Schlossbaukommission vom 28. November 1794 in den Schloss-

Wohnhäuser. Um den Hof gruppierten sich ein herrschaftliches Treppenhaus, die repräsentativen Galerien vor den Appartements des Herzogs und der Herzogin, aber auch deren private Ankleidezimmer und die Aufenthaltsräume der Kammerfrauen beziehungsweise der Kammerdiener.

Laut Inventar überdeckte anfänglich ein schirmförmiges Glasdach das Erdgeschoss im Römischen Hof. Daran hing ein achtflammiger Kronleuchter.²⁸ Interessant ist, dass der Eingang zum ebenerdigen Hofbereich im Zugang zu den Wohnungen der Kammerfrauen und Küchenmädchen lag – von den Herrschaften also mit Sicherheit nicht genutzt wurde. Daher ist auch keine Möblierung, wie etwa Sitzmöbel, Tische oder Blumenstellagen, bekannt. Vielmehr sollte der Kronleuchter den genannten Glasschirm von unten beleuchten, sodass es Effekt machte, wenn man von oben, also vom herrschaftlichen Treppenhaus oder von den Galerien aus nach unten sah. Vermutlich war der Glasschirm mit bunt gefärbten oder bemalten Scheiben ausgelegt; doch verschweigen die Quellen eine solche Verzierung.²⁹

Im Herbst 1842 bezog Erbgroßherzogin Sophie das ehemalige Appartement der Großherzogin Luise, sodass im Vorfeld zum Teil tiefgreifende Umbaumaßnahmen in diesen Räumen stattfanden. Auf die Empfangszimmer der jungen Erbgroßherzogin folgten ihre privaten Gemächer: Neben Sophies Schlafzimmer lag ein »Alhambra-Bad« in orientalischer Manier. Hier schloss sich ein Kabinett im pompejanischen Stil an, das wiederum zum Römischen Hof führte, in dem damals ein kleiner Wintergarten angelegt war. Die Raumabfolgen im Wohnbereich der Großherzogin Maria Pawlowna im Westflügel – nämlich Schlafzimmer, Badezimmer, Marmorgalerie, Boudoir, Blumensalon – und der Erbgroßherzogin Sophie im Ostflügel – Schlafzimmer, Alhambra-Bad, Pompejanisches Kabinett, Wintergarten – weisen also klare Parallelen auf. Zwar fehlte in Sophies Appartement eine Galerie, doch war ihr Wintergarten von zwei Seiten aus begehbar und grenzte damit nicht nur an ihre privaten Wohnräume, sondern auch an den repräsentativen Empfangsbereich vor ihrem Appartement.

bauakten auf. LATH – HStA Weimar, Bausachen, B 8970, Bl. 41. Entsprechend findet sich ein erster Rechnungsbeleg vom 7. November 1794 in den dazugehörigen Geld- und Materialrechnungen. Ebd., Bausachen, B 8973, Belege 317 f.

28 Vgl. LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 1961, Bl. 76.

29 Vgl. ebd.: »Ein Schirm mit Acht Glastafeln, mit Blech eingefaßt.«.

Sieben Marmor- und zwei Glassäulen teilten einen Bereich von Sophies Badezimmer ab. Hinter bunten, mit Gold durchwirkten Stoffen verbarg sich eine kupferne Badewanne. In einer Wandnische daneben befand sich ein Kamin, auf dem eine Potpourri-Schale stand.³⁰ Die Farben, Textilien und Wohlgerüche sollten an einen orientalischen Hamam erinnern.

Die Intention, für Erbgroßherzogin Sophie ein »Alhambra-Bad« einzurichten, erwuchs wohl aus einer Sehnsucht nach Exotik, die ihren Anfang in der Turkomanie des 18. Jahrhunderts genommen haben mag: 1801 erschien Schillers Übersetzung des Turandot-Stoffes; 1819 folgte Goethes *West-östlicher Divan*; 1823/24 wurde Antoine Gallands französische Übersetzung der Märchen aus *Tausendundeine Nacht* ins Deutsche übertragen; 1826 verzauberten *Der kleine Muck* und *Kalif Storch* in Wilhelm Hauffs *Mährchen-Almanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände* die Leserschaft. In der bildenden Kunst ist hier beispielsweise an Jean-Étienne Liotards Porträt der französischen Prinzessin Adélaïde (1732–1800) im türkischen Kostüm von 1753 oder etwa an Jean-Auguste-Dominique Ingres' *Odaliske mit Sklavin* (*L'Odalisque à l'esclave*) von 1842 zu denken. Selbst Maria Pawlowna muss 1804 einer orientalischen Prinzessin gleich in die kleine Thüringer Residenzstadt an der Ilm eingezogen sein.

Im Zuge der Einrichtung der Wohnzimmer für Erbgroßherzogin Sophie und der Neueinrichtung ihres Pompejanischen Kabinetts wurde der Römische Hof vermutlich 1845 von einem schlichten Lichtschacht zu einem Wintergarten umfunktioniert. Der Weimarer Hofrat Gustav Adolf Schöll lobte den neuen Wintergarten in seinem 1847 erschienenen »Führer für Fremde und Einheimische«³¹ ausdrücklich als Idee Erbgroßherzog Carl Alexanders:

Insbesondere ist zur Rechten dieses Aufgangs [gemeint ist das Treppenhaus zu den erbgroßherzoglichen Appartements] und an der Seite des heitern Corridors diesen Wohnungen eine gar anmuthige Zierde nach der Idee des Prinzen entstanden, indem ein kleiner offener Hof innerhalb diesem Flügeltheil durch Zwischenlegung eines zierlichen eisernen Bodens und hohe Glaseinfassung zu einem Wintergärtchen verwandelt wurde, dessen Blüthenschmuck zwei schöne Marmorarbeiten (Moseskind von L. [Léonard] *de Cuyper* und eine vortreffliche

30 Vgl. LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 2298, Bl. 31–32.

31 Adolph Schöll: Weimar's Merkwürdigkeiten (Anm. 20).

weibliche Büste von A. [Auguste] *Dumont*) erhöhen. Der Garten öffnet sich in ein unterhalb mit Getäfel, worauf Anticaglien [gemeint sind antike Kunstgegenstände], darüber mit pompejanischer Wandmalerei von Hütter dekorirtes Kabinet, das nach innen mit den Gemächern der Frau Erbgroßherzogin, nach oben durch eine leichte eiserne Wendeltreppe mit jenen des Erbgroßherzogs in Verbindung ist.³²

Wie schon das Boudoir und der Blumensalon Maria Pawlownas sind auch Sophies Pompejanisches Kabinett und ihr Wintergarten als Einheit zu verstehen.

Schöll zufolge war es der Hofstuckateur Carl Hütter, der das Pompejanische Kabinett, das Erbgroßherzogin Sophie als Bibliothek nutzte, ausmalte. Knapp zehn Jahre zuvor war er mit den antikisierenden Maleien im Entreezimmer der Dichterzimmer im Westflügel des Weimarer Residenzschlosses beschäftigt. Im Oktober 1845 wurde der Maler Sixt Thon für »6 Figuren aus Pompeji in das Bibliothekszimmer der Erbgroßherzogin, Leimfarbe, Weimar im alten Schlossflügel« entlohnt.³³ Wie Hütter war auch Thon gleichzeitig in den Dichtierzimmern – Schillerzimmer und Goethegalerie – beschäftigt.³⁴

Im Januar 1846 besuchte der dänische Schriftsteller Hans Christian Andersen Weimar und wurde in diesen Tagen mehrmals als Gast an die großherzogliche Tafel gebeten.³⁵ Ganz im Duktus eines Märchenerzählers berichtete Andersen von Sophies Wintergarten:

Die Säle waren prächtig erleuchtet, und vor allem der Wintergarten wirkte feenhaft. Es ist ein sehr hoher Raum, der Fußboden ist aus gegossenem Eisen, aber durchbrochen, und hat die Form von Schlingpflanzen, darunter sieht man noch zwei Stockwerke, ebenfalls durchbrochen, und dort unten war alles hell erleuchtet, es sah aus, als ginge man oben in der Luft auf Spinnweben; ringsum hingen grüne Pflanzen, standen Marmorbilder, die Musik ertönte, und die geputzten Damen gingen halb ängstlich über den schimmernden Fußboden.³⁶

32 Ebd., S. 331 (Hervorh. im Orig.).

33 Städtische Kunstsammlung Dresden (SKD), Archiv. NL Thon. Ich danke Frau Dr. Iris Berndt (Potsdam) für diesen freundlichen Hinweis.

34 Von 1835 bis 1846/1847 in den Dichtierzimmern, ab 1842 in den Wohnzimmern Carl Alexanders und Sophies, ab 1846 in der Schlosskapelle.

35 Vgl. LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 4614, Eintrag vom 12. Januar 1846, Eintrag vom 13. Januar 1846, Eintrag vom 22. Januar 1846.

36 Heinrich Pleticha (Hg.): Das klassische Weimar. Texte und Zeugnisse. München 1983, S. 333.

Was Andersen als Spinnweben beschreibt, war ein Fußboden aus durchbrochenen Gusseisenplatten, der auf Trägern und Stützen lag. Lattenspalier mit Drahtgittern an den Wandflächen dienten als Rankhilfen. Die Bauelemente waren vermutlich grün gestrichen.³⁷ Vor den genannten Rankgerüsten standen 16 verschiedene Efeukästen aus gebranntem und verziertem Ton. In den Fenstern hingen Ampeln mit Einsätzen für weitere Pflanzen. Ein Inventar listet außerdem 48 Untersetzer für Blumentöpfe auf. Die Sitzgruppe war Gartenmöbeln entsprechend aus Eisen angefertigt. Das Kanapee und sechs Stühle verteilten sich womöglich um einen bunt bemalten Blumentisch aus Porzellan. Schöll nennt noch zwei Skulpturen, nämlich die Büste eines italienischen Landmädchens des französischen Bildhauers Auguste Dumont (1801–1884) und die Figur des kleinen Moses in einer Muschel liegend aus Carrara-Marmor des belgischen Bildhauers Léonard De Cuyper (1813–1870). Vier grün bronzierte Carcel-Lampen tauchten den Wintergarten in das »feenhafte« Licht, wie es Andersen schildert.³⁸

Hans Christian Andersen stellt Erbgroßherzogin Sophies Wintergarten als »sehr hohen Raum« vor,³⁹ was bedeutet, dass er 1846 noch bis zum Dach hin reichte, wo ein Flügelfenster den Römischen Hof abschloss, um den Wintergarten vor ungelegenen Wettereinflüssen mehr oder weniger gut zu schützen. (Abb. 5) Zehn Jahre später weist nun aber ein Bauverzeichnis einen zweiten »Galleriefußboden von durchbrochenen Gußeisenplatten« aus.⁴⁰ In dieser Zeitspanne, und zwar wohl 1847, hatte sich Erbgroßherzog Carl Alexander einen eigenen Wintergarten direkt über jenem seiner Gemahlin bauen und einrichten lassen. An den Wänden waren hier ebenfalls Spalierlatten angebracht, an denen die Pflanzen aus der unteren Etage hochrankten. Außerdem umlief ein angestrichenes Eisengeländer den Hof. Eine Möblierung betreffend schweigen sich die Quellen allerdings aus. Über den Fenstern würde später eine Reihe von vier Porträtmedaillons hängen, die der preußische Bildhauer Joseph von

37 Vgl. LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 2426, Bl. 20, Bl. 98 f.; ebd., Staatsministerium. Departement der Finanzen, 437, Bl. 17 f.

38 Vgl. LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 2298, Bl. 92. Carcel-Lampen, auch Uhrwerkklampen genannt, sind Öllampen mit mechanischen, uhrwerkbetriebenen Pumpen, die das Öl aus einem Behältnis zum Docht der Lampe pumpen.

39 Ebd., Bl. 94.

40 LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 2426, Bl. 25.

Knopf von Großherzog Carl Alexander, Großherzogin Sophie, Erbgroßherzog Carl August und Erbgroßherzogin Pauline angefertigt hatte.⁴¹

Anlässlich der Einrichtung eines eigenen Wintergartens ließ sich Carl Alexander sein angrenzendes Ankleidezimmer zu einer kleinen Bibliothek umbauen – mit Wandschränken und Wandmalereien im pompejanischen Stil, also mit dem gleich darunterliegenden Raum seiner Gemahlin korrespondierend. Auf den Schränken standen 74 Urnen, Vasen und sonstige antike Gegenstände, die von Grabungen in Pompeji und Herculaneum stammen sollen. Wie in der Beschreibung Hofrat Schölls bereits geschildert, gab der Erbgroßherzog diese »Anticaglien« später an Sophies Pompejanisches Kabinett ab. Nicht unerwähnt soll an dieser Stelle das erste Wasserklosett im Weimarer Residenzschloß bleiben. Hinter den Wandschränken der Bibliothek verbarg sich nämlich ein kleines Kabinett, wo auf zwei vergoldeten Wandkonsolen jeweils eine große Muschel stand, die vermutlich als Klosett und Bidet genutzt wurden. Eine dritte, kleinere Konsole trug eine Vase aus Steingut, die sicherlich Wasser zum Händewaschen bereithielt.⁴²

Im März 1846 gab der Garteninspektor Johann Christian Sckell einen Überblick über 160 Stück Blühpflanzen sowie 60 Stück exotische Pflanzen und Schlingpflanzen, die seit dem vergangenen Dezember aus der Hofgärtnerei in Belvedere »für Ihre Königl Hoheit der Frau Erbgroßherzogin im Residenzschloß zu Weimar befindlichen, im vorigen Jahre erst neu eingerichteten Blumen-Salon« geliefert wurden.⁴³ Zwei Jahre später folgte ein Überblick über Blumenlieferungen von September 1847 bis April 1848 für das »Blumenhaus Sr Königl Hoheit des Erbgroßherzog in Residentz: Schloß zu Weimar«. ⁴⁴ Zum einen lässt sich dank Sckells Angaben die Anlage der beiden Wintergärten Erbgroßherzogin Sophies und Erbgroßherzog Carl Alexanders auf 1845 beziehungsweise 1847 sehr genau datieren, zum anderen breitet sich vor dem inneren Auge des Lesers ein farbenreicher Blument Teppich aus. Im April 1848 reichte nämlich der Hofgärtner Eduard Petzold ein weiteres Verzeichnis mit allerhand Pflanzenlieferungen von Januar bis März des Jahres aus der Hofgärtnerei in Weimar »zur Dekoration des Erbgroßherzogl. Blumensalons in Groß-

41 Vgl. LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 2279, Bl. 115 u. Hofmarschallamt, 2426, Bl. 25.

42 Vgl. LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 2298, Bl. 60.

43 LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 4445, Bl. 16.

44 Ebd., Bl. 31.



*Abb. 5: Römischer Hof, ehemals Wintergärten
der Großherzogin Sophie bzw. des Großherzogs Carl Alexander.
Residenzschloss Weimar, Ostflügel*



*Abb. 6: Römischer Hof, Erdgeschoss.
Residenzschloss Weimar, Ostflügel*

herzogl. Residenzschloß« ein,⁴⁵ das unter anderem Aloen, Azaleen, Bauernorchideen, Begonien, Callas, Neuseeländischen Flachs, Frauenhaarfarn, Gardenien, Heidekraut, Hyazinthen, Immergrün, Iris, Levkojen, Narzissen, Oleander, Pelargonien, Primeln, Reseden, Rosen, Salbei, Sauerklee, Schneeball, Straußgräser, Tulpen, Zieringwer, Zyperngras und Ge-

45 Ebd., Bl. 34 f.

denkemein aufzählt.⁴⁶ Aufgrund des Umfangs dieser Liste muss Petzold beide Etagen des Römischen Hofes meinen, dessen Grundfläche ja nur circa 16,5 m² betrug. Doch eins ist klar: Neben den vielen optischen Reizen sollte in den trüben Wintertagen auch der olfaktorische Sinn angesprochen werden. Die Vielzahl der genannten Gewächse lässt außerdem darauf schließen, dass die Pflanzen ihrer Blühphase entsprechend nach und nach ausgetauscht wurden, also nicht gleichzeitig in den Wintergärten standen.

Der Fußboden im Erdgeschoss des Römischen Hofes war mit einfachen Brettern belegt. (Abb. 6) Hier waren zwei Kupferöfen installiert, von denen einer zur Beheizung, der andere aber als Wasserbehälter genutzt wurde. Durch verschiedene Blech- und Kupferrohre stieg das warme Wasser zur Erwärmung der oberen Etagen empor.⁴⁷

Sophies und Carl Alexanders kleine Wintergärten bestanden für nur knapp 70 Jahre; ihre Existenz ist heute weitestgehend vergessen. Mit dem Bau des Südflügels am Weimarer Residenzschloss wurde der Römische Hof ab 1913 wieder auf seine Funktion als Lichtschacht reduziert. Lediglich die Medaillons der großherzoglichen Familie sind noch im Schloss vorhanden; der ausführende Architekt Max Littmann hatte sie als Spolien in seinem Neubau bestimmt.⁴⁸

Sophies und Carl Alexanders Wintergärten auf der Ilm-Kolonnade

Schon während einer Sitzung am 27. Mai 1791 einigten sich die Mitglieder der Schlossbaukommission mit dem damals ausführenden Architekten Johann August Arens, den Platz zwischen den beiden Risaliten auf der Flussseite des Weimarer Residenzschlusses für eine Kolonnade zum Gebrauch Herzogin Luises zu nutzen: »Serenissima würden bisweilen

46 Vgl. dazu auch Friedrich Gottlieb Dietrich: *Der Wintergärtner, oder Anweisung die beliebtesten Modeblumen und ökonomische Gewächse, ohne Treibhäuser und Mistbeete, in Zimmern, Kellern und andern Behältern zu überwintern, oder für den offenen Garten vorzubereiten.* Weimar 1802. Ich danke Frau Angelika Schneider (Tröbsdorf) für diesen freundlichen Hinweis.

47 Vgl. LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 2298, Bl. 93 f.; ebd., Hofmarschallamt, 2426, Bl. 13, Bl. 89; ebd., Staatsministerium. Departement der Finanzen, 437, Bl. 7.

48 Siehe Generalkatalog der Museen der Klassik Stiftung Weimar (GKM) 334709, GKM 334716, GKM 334717 und GKM 334718.

heraustreten und frische Luft genießen wollen. Dazu würde sich nun die auf gedachter Mauer anzubringende Galerie vortreflich schiken.«⁴⁹ Die Decke der Kolonnade war ursprünglich mit einem heute unbekanntem Motiv bemalt, auf der Balustrade standen zwischen den Säulen neun Vasen aus Papiermaché, und der Blick konnte jenseits der Ilm zwischen den drei Säulen auf dem Rothäuser Berg und den neuen Parkanlagen im Stern frei umherschweifen. Kakadus in einer Voliere untermalten die arkadische Idylle mit passenden exotischen Hintergrundgeräuschen. Wenn der große Kronleuchter im Haupttreppenhaus die Kolonnade aus dem Hintergrund heraus indirekt beleuchtete, müssen die linden Sommernächte etwas ganz besonders Stimmungsvolles gewesen sein.⁵⁰ Auf verschiedenen Ansichten des Weimarer Residenzschlosses sind auf dem Balkon der darüberliegenden Etage, wo Herzog Carl August seine Wohnung hatte, Grünpflanzen und deren Einhausungen sowie eine Gaube für den Taubenschlag im Dachgeschoss gut zu erkennen.⁵¹

Zwei Generationen später nutzte Großherzog Carl Alexander seinen Regierungsantritt für teilweise sehr anspruchsvolle und daher nicht immer realisierte Umbauprojekte am Weimarer Residenzschloss. So entstanden irgendwann nach 1860 auf beiden Etagen der Ilm-Kolonnade Wintergärten aus modernen Eisen-Glas-Konstruktionen nach englischem Vorbild.⁵² Als junger Mann hatte der Großherzog die britische Insel bereist und brachte vermutlich von dort nicht nur die Idee für das erste Wasserklosett im heimischen Residenzschloss mit, sondern auch gartenkünstlerische Ambitionen, die er beispielsweise im Ettersburger Park bei Weimar realisierte.

Seit 1853 nutzte die großherzogliche Familie das repräsentative Speisezimmer neben dem Festsaal, sodass Großherzogin Sophie ihr kleines familiäres Speisezimmer aufgab und es zusammen mit ihrer benachbarten Garderobe zu einer großen Bibliothek ausbauen ließ. Da der lange schmale Raum direkt auf die Ilm-Kolonnade hinausführte, bildeten die neue Bibliothek und der neue Blumensalon wiederum eine Einheit; ähnlich wie schon die kleine Bibliothek und der Wintergarten im Römischen Hof. Der mittlere Bereich der Kolonnade blieb hingegen unverglast und

49 LATH – HStA Weimar, Bausachen, B 8919, Bl. 56.

50 Vgl. LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 1962, Bl. 200.

51 Vgl. GKM 316670, GKM 480563, GKM 494442.

52 Ein Bauinventar von 1873 beinhaltet erste Beschreibungen der beiden neuen Wintergärten. Vgl. LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 2426, Bl. 117–118, Bl. 125 f.

ermöglichte weiterhin jederzeit einen Austritt ins Freie. Kletterpflanzen nutzten die Gitter an den Wänden und der Decke und wohl auch die Eisenkonstruktion selbst zum Ranken. 1886 gehörten zur Ausstattung von Sophies Blumensalon zwei Blumentische sowie verschiedene Ständer für Blumenvasen und -töpfe. Inmitten der zahlreichen Grünpflanzen nahmen die Großherzogin und ihre Gäste auf sechs kleinen Goldstühlen, drei bestickten Tabouretten oder einer kleinen Bank Platz. Tische und eine Etagere boten die Möglichkeit, Bücher oder andere Dinge darauf abzulegen.⁵³

Über Großherzog Carl Alexanders Glashaus auf der obersten Etage der Ilm-Kolonnade sind wir dank der Quellenlage und einiger Fotografien etwas besser unterrichtet. Einzelne der hier enthaltenen Informationen mögen so auch auf Sophies Blumensalon zugetroffen haben. Carl Alexander konnte seinen Wintergarten ebenfalls von seinem Bibliothekszimmer aus erreichen. Hierfür war ein kompletter Aufbau aus Eisensprossen, der auf Wandkonsolen ruhte, notwendig. Dieses Eisengerüst war zu gut zwei Dritteln verglast, sodass der Wintergarten circa 72 m² Grundfläche besaß und der hintere Teil des Balkons offen blieb. Für die Kletterpflanzen waren nicht nur Rankhilfen an den Wänden befestigt, sondern auch zehn hölzerne Bögen aufgestellt. Bis zum Einbau einer Warmwasserheizung sorgte ein Ofen für die nötigen Temperaturen im Wintergarten. Gleichzeitig wurde ein »venezianischer Brunnen« installiert.⁵⁴ Blaue Vorhänge schirmten die Glaswände vor neugierigen Blicken ab; weiße Rollos an den Dachflächen schützten vor zu hoher Sonneneinstrahlung. Im Jahr 1886 konnte Carl Alexander seinen Gästen sechs Stühle zum Platznehmen anbieten. Die Eisengestelle der fünf verschiedenen Tische trugen Platten aus Stein, Eisen, Glas oder Majolika. Sie boten

53 Vgl. LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 2279, Bl. 117; ebd., Hofmarschallamt, 2426, Bl. 32; ebd., Hofmarschallamt, 4643, Eintrag vom 21. Dezember 1871: »Thee und Souper im Wintergarten Sr. K. H. des Großherzogs«.

54 Da sich der Brunnen nicht in den Beständen der Klassik Stiftung Weimar nachweisen lässt, liegen seine Herkunft und Provenienz im Dunkeln. Zumindest ein italienischer Ursprung ist nicht auszuschließen. Tatsächlich war Großherzog Carl Alexander ein fleißiger Sammler mittelalterlicher Kunstwerke und ließ beispielsweise 1896 gleich vier Brunnenbecken in Italien kaufen, darunter einen kunstvollen Pozzo aus dem 9. Jahrhundert, den er zu einem Brunnen für die Wartburg umgestalten ließ. Vgl. Rosemarie Domagala: Der Oberburghauptmann Hans Lukas von Cranach. 7.1.1885 bis 18.10.1929. In: Wartburg-Jahrbuch 1995. 4 (1996), S. 137–148, hier S. 143 f.; Hans-Jürgen Lehmann: Bericht über die Baumaßnahmen der Wartburg-Stiftung im Jahre 2002. In: Wartburg-Jahrbuch 2002. 11 (2003), S. 179–184, hier S. 181.



*Abb. 7: Großherzog Carl Alexander im Wintergarten.
Residenzschloss Weimar, Ostflügel, sogenannter »Ilm-Balkon«,
um 1897/1901*

nicht nur Ablagefläche, sondern auch genügend Platz für Blumenkästen oder verschiedene Gefäße, die womöglich ebenfalls bepflanzt waren. Außerdem ließ der Großherzog eine Büste seiner Gattin und eine Marmorfigur aus dem Wohnzimmer seines verstorbenen Vaters hier aufstellen. Den Fußboden bedeckten zwei türkische Teppiche und sorgten so für Gemütlichkeit. (Abb. 7) Neben den hereinfallenden Sonnenstrahlen beleuchteten zwei Kandelaber und eine Hängelampe das Glashaus des Großherzogs. 1890 gab Carl Alexander zwölf grün gestrichene Efeukästen in Auftrag, 1891 und 1892 musste der Vogelbauer für den Papagei

repariert werden. Die Instandsetzung der Efeukästen und der anderen Pflanzbehälter, die Befestigung der Rankgerüste oder die Herstellung von Schutzbrettern, um die Pflanzen vor den heißen Wasserrohren zu schützen, war Aufgabe des Hofgärtners Otto Sckell.⁵⁵

Fazit

Erste Anklänge der Wintergärten im Weimarer Residenzschloss mögen sich mit den »Jardin portatif« genannten Blumentischen bemerkbar machen. Bereits 1792 stellte Friedrich Johann Justin Bertuch diese in seinem *Journal des Luxus und der Moden* vor und bezeichnete sie dort selbst als »Zimmer-Gärten«.⁵⁶ Das Schlossinventar von 1805 nennt einen Blumenkasten im Toilettenzimmer der Erbprinzessin Maria Pawlowna, der gleichzeitig als Pendant zum Postamentofen fungierte und sich bis 1853/56 dort nachweisen lässt. Für die Jahre nach 1810 wurden ein Blumentisch und zwei Blumenstellagen im Empfangszimmer des Herzogs Carl August nachverzeichnet, und für die Jahre 1824, 1826 beziehungsweise 1831 sind mehrere Blumentische und -stellagen im Empfangszimmer (auch Zedernzimmer genannt) und im Arbeitszimmer Maria Pawlownas, im Wohnzimmer Carl Friedrichs sowie im gemeinsamen Kabinett der Prinzessinnen Marie und Augusta bekannt.⁵⁷ Außerdem war es üblich, einzelne Schlossinnenräume anlässlich der jährlichen Geburtstagsfeierlichkeiten für Carl Friedrich und Maria Pawlowna, am 2. und am 16. Februar, mit üppigen Pflanzarrangements, in deren Mitte sich Zeltaufbauten, Büfets, Büsten oder sogar Zimmerbrunnen befanden, reichlich zu dekorieren (Abb. 8). Doch erst mit dem Ausbau des neuen Westflügels

55 Vgl. LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 1972, Bl. 88, Bl. 122, Bl. 230; ebd., Hofmarschallamt, 1973, Bl. 63, Bl. 175; ebd., Hofmarschallamt, 2279, Bl. 123 f.; ebd., Hofmarschallamt, 2426, Bl. 125 f.; ebd., Hofmarschallamt, 2518, Bl. 378.

56 *Journal des Luxus und der Moden* 7 (1792), S. 638 f. u. Tafel 36. Zum Jardin portatif vgl. den Beitrag von Anna Ananieva im vorliegenden Band.

57 Vgl. LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 1964, Bl. 80; Hofmarschallamt, 2264, Bl. 5; Großherzogliches Hausarchiv A, XXV (Maria Pawlowna), 76, Bl. 1; Großherzogliches Hausarchiv A, XXV (Maria Pawlowna), 750, Bl. 94, Bl. 116, Bl. 164; Großherzogliches Hausarchiv A, XXV (Maria Pawlowna), 755, Bl. 48, Bl. 56, Bl. 82; Großherzogliches Hausarchiv A, XXV (Maria Pawlowna), 774, Bl. 5 u. Großherzogliches Hausarchiv A, XXV (Maria Pawlowna), 775, Bl. 42.



Abb. 8: B. Franke: Florale Zimmerdekoration zum 60. Geburtstag der Großherzogin Maria Pawlowna am 16. Februar 1846. Residenzschloss Weimar, Ostflügel, Garderobe der unteren Fremdenzimmer

wurde ab 1835 der erste Wintergarten im Weimarer Residenzschloss eingerichtet.

Vermutlich ist jedoch Maria Pawlownas Blumensalon im Schloss Belvedere bei Weimar noch älter. Der große Raum im Erdgeschoss des Westpavillons diente unter Herzog Carl August noch als Silberkammer. Für Carl Friedrich und Maria Pawlowna wird 1817 hier ein Salon genannt, der dann 1858 als »Blumensalon« bezeichnet wird.⁵⁸ Eine frühere entsprechende Einrichtung ist jedoch denkbar; immerhin führte der Salon direkt zum sogenannten Russischen Garten und vermittelte als begrünter Raum zwischen Innen und Außen. Ein Wintergarten im üblichen Sinne ist

⁵⁸ LATH – HStA Weimar, Hofmarschallamt, 1253; Großherzogliches Hausarchiv A, XXV (Maria Pawlowna), 777 u. Großherzogliches Hausarchiv A, XXV (Maria Pawlowna), 778.

der Belvederer Blumensalon freilich noch nicht, denn Großherzog und Großherzogin bewohnten das Schloss lediglich während der warmen Jahreszeit als Sommerresidenz.

Der Einfluss des Parks in Pawlowsk auf den Russischen Garten in Belvedere bei Weimar wurde bereits mehrfach untersucht.⁵⁹ Dagegen stellen die Vorbilder und Intentionen der Wintergärten direkt im Weimarer Residenzschloss derzeit noch ein wesentliches Desiderat der lokalen Residenzenforschung dar. Im Gegensatz zu den kaiserlich-russischen Wintergärten nutzte Maria Pawlowna ihren Blumensalon jedoch rein privat. Über ihre Töchter Marie und Augusta dürften sich hier Berliner Einflüsse bemerkbar gemacht haben, wie sie auch in anderen Bereichen des Weimarer Residenzschlosses belegbar sind. So wurde der preußische Hofarchitekt Karl Friedrich Schinkel gebeten, an der Ausgestaltung der Dichtezimmer mitzuwirken; der preußische Baurat Carl Ferdinand Langhans war unter anderem an der Einrichtung des Appartements für Erbgroßherzogin Sophie beteiligt.⁶⁰

Ebenso liegen die Hintergründe der beiden 1845 beziehungsweise 1847 geschaffenen Wintergärten für Erbgroßherzog Carl Alexander und Erbgroßherzogin Sophie im sogenannten Römischen Hof noch im Verborgenen. Diese waren der Forschung bisher unbekannt und werden hier zum ersten Mal vorgestellt; tiefgreifende wissenschaftliche Auseinandersetzungen stehen daher noch aus. Beide Anlagen sollen auf eine Idee des Erbgroßherzogs zurückgehen. Vielleicht knüpfte Carl Alexander damit an die Intention des Wintergartens seiner Mutter an; vielleicht suchte er nach Vorbildern in der Heimat seiner Gemahlin, um ihr eine Freude bereiten können – diese Frage muss hier offenbleiben. Ein Vergleich einzelner Wintergartenanlagen in den niederländischen Schlössern, in denen Großherzogin Sophie aufwuchs, mit denen in Weimar könnte Aufschluss geben. Außerdem darf nicht weiter übersehen werden, dass sowohl Carl Alexander wie auch Sophie gleichermaßen Enkel der russischen Kaiserin Maria Fjodorowna waren und russische Einflüsse somit nicht nur mit Maria Pawlowna nach Thüringen kamen, sondern ebenfalls durch ihre

59 Vgl. Anna Ananieva: Der Russische Garten im Schloßpark Belvedere, Erinnerungskultur und Andenkenpraxis zwischen Pawlowsk und Weimar. In: »Ihre Kaiserliche Hoheit« Maria Pawlowna. Zarentochter am Weimarer Hof. Hg. v. der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. München, Berlin 2004. 2. Teil, S. 331–340. Im Fokus. Park Belvedere. Hg. v. der Klassik Stiftung Weimar. Berlin, München 2021.

60 Vgl. Adolph Schöll: Weimar's Merkwürdigkeiten (Anm. 20), S. 330 f.

Schwiegertochter Sophie.⁶¹ Zusammenfassend können also neben heimischen Entwicklungen wie den Blumentischen russische, preußische und niederländische Einflüsse auf die Weimarer Wintergärten festgestellt werden.

Bei Gegenüberstellung der Wintergärten Maria Pawlownas (1835) sowie Carl Alexanders und Sophies (1845/47 beziehungsweise nach 1860) fällt Folgendes auf: Die Planungen für den neu zu bauenden Westflügel am Weimarer Residenzschloss berücksichtigten zumindest einen Balkon oder Altan an der Hoffassade. Dessen Einrichtung und Nutzung als Wintergarten für Großherzogin Maria Pawlowna mag hierbei ein Folgeschritt gewesen sein. Dieser Wintergarten grenzte an das Boudoir der Großherzogin, wo eine in die Kalotte des Zimmers gemalte Rosenlaube – zwar kein neues oder innovatives Motiv – zwischen Drinnen und Draußen vermittelte. Gleiche Effekte wurden mit dem Belvederer Blumensalon erzielt, wie bereits erwähnt. Mit der Anlage der beiden Wintergärten im Römischen Hof, etwa zehn Jahre später, wurde zum einen bestehende Bausubstanz als Kompromisslösung geschickt ausgenutzt; zum anderen verdeutlichte die pompejanische Malerei der angrenzenden Kabinette die anhaltende Sehnsucht nach »Arkadien«. Mit dem Biedermeier hielt die »Gemütlichkeit« Einzug in die Wohnzimmer, sodass die Wahl antikisierender Stile hier einen anderen Hintergrund bekam als noch zu Winckelmanns und Goethes Zeiten. Die Lage von Sophies Wintergarten zwischen Empfangsbereich und Wohnräumen ließ außerdem eine private wie gesellige Nutzung zu, wie Andersens Beschreibung einer fröhlichen Abendunterhaltung zu entnehmen ist. Dieser Gegensatz zur Rückzugsmöglichkeit ins stille Private im Boudoir und Wintergarten Maria Pawlownas mag den unterschiedlichen Generationen geschuldet sein.

Was 1845/47 im Römischen Hof auf kleinem Raum geschaffen wurde, wiederholte sich nach 1860 mit den Wintergärten auf der Ilm-Kolonnade im größeren Stil. Moderne Baustoffe ermöglichten Konstruktionen aus Glas und Eisen, die den botanischen Anforderungen gerecht wurden. So entstanden grüne Rückzugsoasen, um sich ungestört in die Lektüre von Büchern oder in intime Gesprächskreise vertiefen zu können.

Auffallend ist die räumliche Nähe der Wintergärten des Erbgroßherzogs Carl Alexander und der Erbgroßherzogin Sophie zu ihren jeweiligen Bibliotheken. Hier wäre vergleichend zu prüfen, ob dies eine zeitgenös-

61 Sophie war die einzige Tochter der niederländischen Königin Anna Pawlowna und damit nicht nur Schwiegertochter, sondern auch Nichte der Weimarer Großherzogin Maria Pawlowna.

sich verbreitete Grundrissidee war oder den privaten Vorlieben der Weimarer Fürstenfamilie entsprang. Wie der Naturwissenschaftler Johann Georg Krünitz in seiner *Ökonomisch-technologischen Encyclopädie* bemerkt, ist ein Wintergarten einerseits: »Ein Garten, in welchem sich große Gewächshäuser befinden, welche so eingerichtet sind, daß sich während des Winters Gesellschaft darin versammeln kann, und welche wie ein Kaffehaus benutzt werden«;⁶² andererseits meint der Wintergarten »die Pflanzen, welche den Winter über in Gewächshäusern oder in Stuben erhalten oder zur Blüthe gebracht werden«.⁶³ Hier wird die Not also zur Tugend, indem zum Beispiel vorgetriebene Frühjahrsblüher die herrschaftlichen Innenräume begrünt,⁶⁴ um der winterlichen Sehnsucht nach helleren und wärmeren Gefilden zu begegnen. Gerade die Sommerzeit, welche der Adel und das Großbürgertum auf ihren Sommer- und Landsitzen verbrachten, während die Staatsgeschäfte ruhten, bedingte ein lockerer geschnürtes zeremonielles Korsett. Dies mag ein weiterer Grund sein, warum die Wintergärten, in denen man sich der Sehnsucht nach unbeschwerten Tagen hingeben konnte, oft an private Wohnbereiche statt an öffentliche Empfangsgemächer angegliedert waren.

Der vorstehende Beitrag stellt erstmals die Wintergärten des Weimarer Residenzschlosses vor, die ein bisher gänzlich unbearbeitetes, aber spannendes und lohnenswertes Forschungsfeld sind. Viele Fragen und Themen, die hier nur angerissen werden können, bieten Ansatzpunkte für weitergehende wissenschaftliche Auseinandersetzungen und Untersuchungen.

62 Johann Georg Krünitz: [Art.] Wintergarten. In: Dr. Johann Georg Krünitz's ökonomisch-technologische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft und der Kunstgeschichte, in alphabetischer Ordnung. Früher fortgesetzt v. Friedrich Jakob, Heinrich Gustav Floerke u. Johann Wilhelm David Korth, jetzt v. C. O. [Carl Otto] Hoffmann. Berlin 1857, Bd. 239, S. 354.

63 Ebd.

64 Ich danke Frau Angelika Schneider (Tröbsdorf) für diesen freundlichen Hinweis.

ISABEL KRANZ

»Die singende Blume oder die Geheimnisse des Jugendstils«

Walter Benjamins Thesen zu Pflanzen im Interieur

Around 1929, Walter Benjamin planned an article on *Jugendstil*, which he considered more than merely an artistic movement. To Benjamin, *Jugendstil's* preference for vegetal motifs is symptomatic of the bourgeois refusal to come to terms with modernity which, in the end, prepared the ground for the catastrophes of the 20th century.

Walter Benjamin war ein Pflanzendenker. Von Überlegungen zum »pflanzenhaften Stummsein« der Otilie in Goethes *Wahlverwandschaften* über seine Gedanken zum »Keimen« der Sprache im Übersetzer-Aufsatz bis hin zu den zahlreichen künstlichen Blumen – Stoffblumen, Zuckerblumen, Eisblumen –, die er in sein *Moskauer Tagebuch* einflieht: In unterschiedlichen Kontexten denkt Benjamin durch und mit Pflanzen über das Verhältnis von Natur und Kultur nach.

Explizit ins Zentrum gerückt wären Pflanzen in einem Aufsatz, der den anregenden Titel »Die singende Blume oder die Geheimnisse des Jugendstils« hätte tragen und in der *Frankfurter Zeitung* hätte publiziert werden sollen, wie Benjamin am 6. Juni 1929 in einem Brief an Gershom Scholem berichtet (Benjamin 1997, 466). Es sind zwar nur Skizzen und ein paar Zitate in Benjamins Nachlass vorhanden, aber der Titel des geplanten Aufsatzes deutet bereits an, dass es nicht um eine kunstgeschichtliche Darstellung gehen sollte. Vielmehr operiert Benjamin in seinen Notizen mit einem erweiterten Begriff von Jugendstil, der Geschlechter- und Klassenverhältnisse durch die Pflanze neu konfiguriert.

In Benjamins Genealogie beginnt Jugendstil bereits um 1850, also deutlich früher als die künstlerische Strömung, die von 1900 bis in die 1920er Jahre als Art Nouveau, Sezessionsstil oder Modern Style in Europa verbreitet war (vgl. Abb. 1). Dieser Grundgedanke findet sich in Benjamins Aufzeichnungen zu den Pariser Passagen: »Das Leben der Blumen im Jugendstil: von den fleurs du mal zieht sich ein Bogen über die Blumenseelen von Odilon Redon bis zu den Orchideen, die Proust in die Erotik seines Swann einflieht« (Benjamin 1982, 690). Benjamins Jugend-



stillinie beginnt mit Charles Baudelaires Gedichtsammlung *Les Fleurs du Mal* (*Die Blumen des Bösen*), die 1857 die Lyrik der Moderne begründete. Den klassischen Topos der Blume, der bis dato mit unschuldiger Schönheit verbunden war, interpretierte Baudelaire neu, indem er ihn auf zur damaligen Zeit moralisch ambivalente Figuren wie Prostituierte und Lesbierinnen übertrug. In Marcel Prousts Romanzyklus *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (*À la recherche du temps perdu*, 1913–1927), der das Ende von Benjamins Jugendstilbogen bildet, spielen Blumen ebenfalls eine wichtige Rolle bei der Kommunikation von Erotik und Sexualität. So entwickeln im ersten Teilband zwei der Hauptfiguren, der Ästhet Charles Swann und die Kurtisane Odette de Crécy, eine geheime Sprache der Liebe, die den Namen einer Orchideengattung als Codewort nutzt: »Faire cattléya«, wörtlich: »Cattleya machen«, wird zum geflügelten Wort für den Geschlechtsakt. Eine zentrale homoerotische Szene bedient sich der Metaphorik von Orchideen und Hummeln, und in den weiteren Bänden der *Recherche* sind Blumen so prominent, dass Benjamin mit Ortega y Gasset sogar vom »vegetative[n] Dasein der proustschen Figuren« spricht (Benjamin 1977, 317). Baudelaire und Proust unter dem Zeichen der Blume zusammenzuspannen ist demnach nicht weiter verwunderlich.

Der Maler Odilon Redon jedoch, der meist dem Symbolismus zugeordnet wird, bildet ein überraschendes Bindeglied. Benjamins Worterschöpfung der »Blumenseelen« aus dem Werkzusammenhang der Passagenarbeit (Benjamin 1982, 1020) – wahrscheinlich inspiriert durch ein Zitat des französischen Kunstkritikers André Mellerio – führt dabei jedoch nicht zu jener Mappe, die Redon 1890 zu Baudelaires *Blumen des Bösen* vorlegte, sondern zu einer Reihe von Lithografien und Kohlezeichnungen, auf denen – grob vereinfacht – Zwitterwesen zwischen Pflanze und Mensch dargestellt sind. Besonders bekannt hierunter sind *Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur* (»Vielleicht gab es eine erste Vision, die in der Blume erprobt wurde« aus dem Zyklus *Les Origines* (1883) und *La Fleur du marécage, une tête humaine et triste* (»Die Sumpflblume, ein menschlicher und trauriger Kopf«) aus der Sammlung *Hommage à Goya* (1885). Das erste Bild zeigt einen Augapfel, der das Innere einer Blüte bildet, die sich gerade aus einem Keimling entwickelt zu haben scheint; das zweite gehört zu einer Reihe von Sumpflblumenbildern Redons, in denen ebenfalls menschliche Gesichter in Blüten hinein gezeichnet sind. Als Drittes wäre die Lithografie *Germination* (*Keimung*, 1879) zu nennen, auf der man unterschiedliche Entwicklungsstadien von kleinen kahlen Köpfen mit ansatzweise menschlichen Gesichtern bis hin zu einem Blume-Mensch-Wesen mit feinen Zügen erkennen kann.





Abb. 1: Carl Friedrich August Kotsch: Interieur, um 1890

Redons »Blumenseelen« erfassen Momente des Übergangs zwischen Elementen und Lebewesen und legen nahe, dass Mensch und Pflanze einen gemeinsamen Ursprung im Aquatischen haben. Erst nach einer gewissen Zeit stellt sich heraus, ob ein Lebewesen zur Fauna oder zur Flora gehören wird. Ist bei Baudelaire und Proust das Pflanzenmotiv im Bereich des Sexuellen verortet, indem zur damaligen Zeit Anrühiges wie Homosexualität und Prostitution blumig codiert und somit kommunizierbar gemacht werden, so gehen Redons »Blumenseelen« der sexuellen Differenz voraus. »Der perverse Blumenblick Odilon Redons« (Benjamin 1982, 691) stellt die vermeintlich klare Grenze zwischen dem Humanen und dem Vegetabilen infrage. Beeinflusst wurde Redon von seiner engen Freundschaft zum Botaniker Armand Clavaud, der nach Bindegliedern zwischen Pflanzen und Tieren suchte und sich hierfür insbesondere mit den sogenannten Armleuchteralgen befasste. Benjamin akzentuiert weniger Redons evolutionstheoretische Überlegungen, sondern stellt die Grafiken durch die Bezeichnung »Blumenseelen« zum einen in eine größere philosophische Traditionslinie des Nachdenkens über Pflanzen, die nach dem Status des Vegetabilen in der Ordnung der Lebewesen fragt (vgl. Abb. 2). Zur Debatte steht in diesem Kontext stets (und auch heute noch) die Frage, ob Pflanzen lediglich reine Oberfläche sind oder ob sie ein spezifisches Innenleben, ja sogar Empfindungsfähigkeit besitzen. Zum anderen ruft Benjamin mit dem Seelenbegriff die Psychoanalyse auf, denn jenseits der phylogenetischen Ebene einer gemeinsamen Mensch-Pflanze-



Evolution lassen sich die »Blumenseelen« auch als Sinnbilder eines – menschlichen? pflanzlichen? – Bewusstwerdungsprozesses verstehen.

Diese Gedanken zum Pflanzlichen bilden einen wichtigen Referenzpunkt für Benjamins Überlegungen zu Pflanzenmotiven im Jugendstilinterieur. So wird der Jugendstil in der Passagenarbeit als »letzte[r] Ausfallversuch der in ihrem elfenbeinernen Turm von der Technik belagerten Kunst« beschrieben:

Er mobilisiert alle Reserven der Innerlichkeit. Sie finden ihren Ausdruck in der mediumistischen Liniensprache, in der Blume als dem Sinnbild der nackten, vegetativen Natur, die der technisch armierten Umwelt entgegentritt. (Benjamin 1982, 53)

Mit der Etablierung des Ingenieurberufs im 19. Jahrhundert wurde die vormals klare Linie zwischen Kunst und Technik neu vermessen. Jugendstil ist in Benjamins Lesart eine Reaktion auf diese historisch neue Lage, in der sich die Kunst behaupten muss. In den allgegenwärtigen Naturmotiven setzt der Jugendstil der als kalt empfundenen Technik eine organische und damit innerliche Sicht der Welt entgegen. Blumen stehen so für die Beseelung des Innenraums, der sich von einer technisch geprägten seelenlosen Außenwelt absetzt.

Diese Bewegung hat nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine dezidiert politische Schlagseite: »Das Verhältnis des Jugendstilinterieurs zu dem ihm vorangehenden besteht darin, daß der Bourgeois sein Alibi in der Geschichte mit dem noch entlegeneren in der Naturgeschichte (besonders dem Pflanzenreiche) vertuscht« (Benjamin 1982, 298). Dienten im Historismus Objekte aus fernen Weltgegenden und anderen Zeiten dazu, den Eindruck von räumlicher und geschichtlicher Kontinuität zu vermitteln, so suggerieren vegetabile Motive das natürliche Gewachsensein des Jugendstilinterieurs (vgl. Abb. 3). Ranken, Winden, Blüten und Blätter rufen eine ahistorische Naturzeit auf, in der Mensch und Pflanze noch ununterscheidbar waren, und zeugen so von der Verweigerung, sich mit der Gegenwart auseinanderzusetzen. Das Bürgertum ist aufgrund von Naturgesetzen an seine rechtmäßige Stelle gelangt, lautet die Botschaft, die der grüne Innenraum aussendet. Oder wie es im Motto der *Frühen Gedichte* von Rainer Maria Rilke heißt, das Benjamin zitiert: »Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge | und keine Heimat haben in der Zeit« (Benjamin 1982, 684).

Doch indem die Inneneinrichtung – Teppiche, Möbel, Tapeten und Lampen – von Pflanzenmotiven schier überwuchert wird, wie in dem hier abgebildeten Interieur des Architekten Hector Guimard von 1910





Abb. 2: Walter Crane: *How does my lady's garden grow?*
In: Walter Crane's painting book, 1889



Abb. 3: Waldemar Franz Hermann Titzenthaler:
Villa »Haus Waltred«, Wannsee, Schwanenwerder, Inselstr. 16,
Kaminplatz eingerichtet v. Bruno Paul, um 1917



(Tafel 8), werden die Lebendpflanzen unter die Wahrnehmungsschwelle gedrängt. Ihr Schicksal gleicht dem der menschlichen Bewohnerinnen und Bewohner dieses floral-sterilen Innenraums, nämlich in jenes vorbewusste Entwicklungsstadium zurückzukehren, das Redon in seinen »Blumenseelen« bildlich erfasst hat. Benjamin beschreibt dies als einen kollektiven Traumzustand:

Wenn wir uns früh an einem Reisetage erheben müssen, so kann es vorkommen, daß wir, ungeneigt uns dem Schläfe zu entwinden, träumen, wir stehen auf und ziehen uns an. So einen Traum träumte die Bourgeoisie im Jugendstil, fünfzehn Jahre bevor die Geschichte sie dröhnend weckte. (Benjamin 1982, 684)

Jugendstil ist für Benjamin somit eine Form dahinvegetierender Regression, aus der das Bürgertum durch den Ersten Weltkrieg gerissen wurde. Die allgegenwärtigen Pflanzen sind für Benjamin also weder grüne Hoffnungsträger noch unschuldige Motive noch lediglich Anzeichen einer neuen Sexualmoral oder veränderter Klassenverhältnisse. Die »singende Blume«, die »aus dem beschränkten Hausrat – der Welt der Straminstickerei« kommt und in der »Tapetenwelt« endet (Benjamin 1985, 151 f.), ist vielmehr Symptom einer floriden Phase, die Jugendstil heißt und direkt in die Katastrophen des 20. Jahrhunderts führt.

Literaturauswahl

Walter Benjamin: Gesammelte Briefe. Band III: 1925–1930. Hg. v. Christoph Gödde u. Henri Lonitz. Frankfurt a.M. 1997. – Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. II.1: Aufsätze, Essays, Vorträge. Hg. v. Hermann Schweppenhäuser u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1977. – Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. VI: Fragmente, Autobiographische Schriften. Hg. v. Hermann Schweppenhäuser u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1985. – Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. V: Das Passagen-Werk. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1982. – Hans Werner Ingensiep: Geschichte der Pflanzenseele. Philosophische und biologische Entwürfe von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart 2001. – Philip Knight: Flower Poetics in Nineteenth-Century France. Oxford 1986. – Isabel Kranz: »Raumgewordene Vergangenheit«. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte. München 2011. – André Mellerio: Odilon Redon. Peintre, Dessinateur et Graveur. Paris 1923. – Renate Mölk: Durch die Blume gesagt. Pflanzen und Blumen in Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*. Heidelberg 2008.





Tafel 8

*Photograph, Dining Room, Hôtel Guimard, Rue Mozart, Paris, ca. 1910;
Architect: Hector Guimard (French, 1867–1942),
photo attributed to Jacques-Ernest Bulloz (French, 1858–1942);
Gelatin-silver print, toned, 21,6 × 28,1 cm (8½ × 11¼ in.)
© Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum,
Gift of Madame Hector Guimard, 1956–78-11;
Image: Courtesy of Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum*

ANNE SOPHIE OVERKAMP

Grüne Bildung

Der Einsatz von Pflanzen in schulischen und sozialen Reformprojekten um 1900

Um 1900 entstanden zahlreiche Initiativen, die sich für die Förderung der Blumen- und Pflanzenliebe unter Schulkindern und in den »niederen Volksklassen« allgemein einsetzten und dabei die Kultur von Zimmerpflanzen propagierten. Balkon- und Vorgartenwettbewerbe schlossen sich an, um positiv auf die Wohnkultur der Arbeiterklasse einzuwirken. Der Aufsatz arbeitet die dahinterliegenden Vorstellungen von Natur und Kultur, Zucht und Erziehung sowie von Häuslich- und Wohnlichkeit heraus. Unter Verwendung des von Donna Haraway geprägten Konzepts der Naturkultur wird analysiert, welche Wirkmacht den Pflanzen als »companion species« in diesen Projekten zugeschrieben wurde.

Built upon a centuries-old discourse linking plants and education, numerous initiatives supported by schools and horticultural societies in the German Empire around 1900 fostered »houseplant culture«, encouraging the cultivation of houseplants among school children and lower social classes. The article not only provides an overview of these initiatives as a mode of social reform, but also considers conceptions of nature, domesticity, plants, and biology propagated by these initiatives.

1908 veröffentlichte der Verleger Karl Robert Langewiesche den Band *Das Haus in der Sonne* mit Aquarellen, Zeichnungen und Texten des schwedischen Malers Carl Larsson. Die Veröffentlichung traf den Nerv der Zeit: Das auf den Bildern dargestellte pittoreske Familienleben in dem ansprechend dekorierten Haus inmitten einer grünen Umgebung illustrierte Idealvorstellungen des lebensreformbewegten Bürgertums und machte das Buch umgehend zu einem Bestseller. Bereits nach drei Monaten waren 40.000 Exemplare verkauft; zahlreiche weitere Auflagen folgten.¹ Unter den 26 Aquarellen des Bandes findet sich auch das Bil-

1 Vgl. Cecilia Lengfeld: Der Maler des glücklichen Heims. Zur Rezeption Carl Larssons im wilhelminischen Deutschland. Heidelberg 1993. Zur Lebensreform um 1900 vgl. Diethard Kerbs, Jürgen Reulecke (Hg.): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933. Wuppertal 1998; Kai Buchholz (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. 2 Bde. Darmstadt 2001; Bernd Wedemeyer-Kolwe: Aufbruch. Die

Blomsterfönstret («Blumenfenster»; deutscher Bildtitel: *Blumen auf der Fensterbank*), das ein junges Mädchen in einem locker fallenden Kleid beim Gießen von Pflanzen auf der Fensterbank des zwanglos eingerichteten Wohnzimmers zeigt (Abb. 1). Die nach oben rankenden Pflanzen, ihre locker angeordneten Blätter in verschiedenen Grüntönen sowie die roten Blüten unterstreichen die heitere Atmosphäre des Raumes. Auch die Pflanztöpfe aus Ton in verschiedenen Größen und Formen, aber stets mit Unterschale, tragen zu einem Eindruck von Ungezwungenheit und Lebendigkeit bei. Ein geöffneter Fensterflügel und schemenhaft zu erkennende Bäume schaffen eine Verbindung des »Blumenfensters« zur Natur vor dem Haus.

Die von Larsson so stimmungsvoll ins Bild gesetzte kindliche Blumenpflege fand sich als Idealbild wohl auch im Kopf der zahlreichen Sozialreformer, die sich für die Förderung der Blumen- und Pflanzenliebe bei Schulkindern und in den unteren Bevölkerungsschichten allgemein einsetzten und dabei spezifische Vorstellungen von Natur und Kultur, Zucht und Erziehung sowie von Häuslichkeit und Wohnlichkeit verhandelten. Dieser Themenkomplex steht im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung, die zunächst einleitend den jahrhundertealten Diskurszusammenhang von Pflanze und Bildung skizziert, bevor anschließend Initiativen zur Förderung der Zimmerpflanzenkultur und der dahinterliegende sozialreformerische Impetus in den Blick genommen werden. Anhand der häuslichen Blumenpflege eröffnen sich, so die These der sich daran anschließenden Analyse, neue und andere Perspektiven auf das ambivalente Verhältnis von Natur, Kultur und Gesellschaft in der Moderne.

Quellengrundlage der Untersuchung sind hauptsächlich Berichte in der *Gartenflora. Monatschrift für deutsche und schweizerische Garten- und Blumenkunde*, einer zeitgenössischen Gartenbauzeitschrift, die der Botaniker Eduard Regel, Obergärtner am Botanischen Garten in Zürich, 1852 begründete, später aber an seiner neuen Wirkungsstätte in St. Petersburg herausgab. Seit 1894 diente das monatlich erscheinende Periodikum, dessen Titel seit 1885 mit dem Zusatz *Zeitschrift für Garten- und Blumenkunde* firmierte, als Organ des *Vereins zur Beförderung des Gartenbaues in den Königlich Preussischen Staaten*, erreichte jedoch weiterhin ein breites Lesepublikum, nicht nur in den preussischen Territorien,

Lebensreform in Deutschland. Darmstadt 2017. – Zum deutsch-skandinavischen Austausch im Umfeld der Reformbewegung vgl. auch Adam Paulsen, Anna Sandberg (Hg.): *Natur und Moderne um 1900. Räume – Repräsentationen – Medien*. Bielefeld 2013.

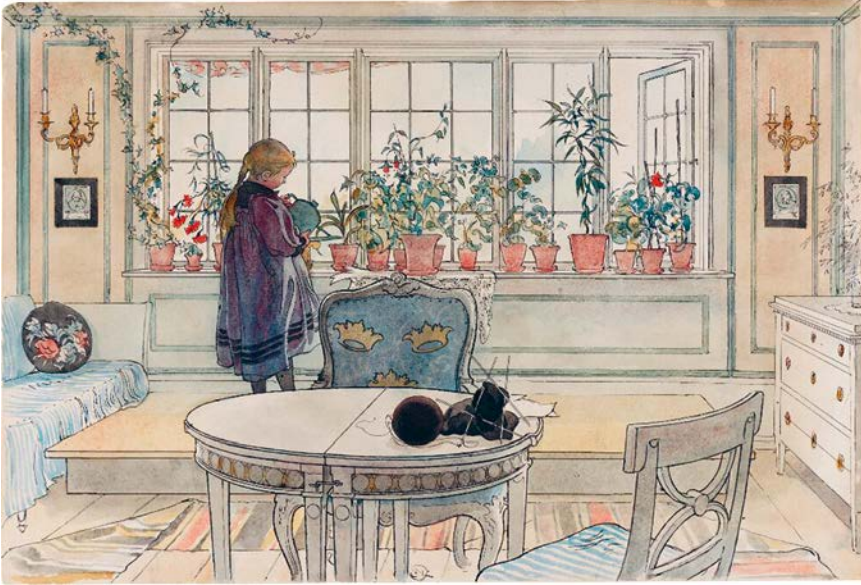


Abb. 1: Carl Larsson: *Blomsterfönstret*
(dt.: *Blumen auf der Fensterbank*), 1895

sondern, wie die zahlreichen Beiträge und Leserzuschriften zeigen, auch darüber hinaus.² Für die vorliegende Untersuchung wurden zudem Abbildungen aus der *Gartenflora* ausgewählt, die verdeutlichen, dass der Diskurs sowohl textuell als auch visuell geführt wurde.

2 Ab 1911 wurde die Zeitschrift von der Deutschen Gartenbau-Gesellschaft herausgegeben. Es gibt keine eigenständige Untersuchung zur *Gartenflora*, wie auch allgemein die Publikumszeitschriften aus dem Bereich des Gartenbaus bisher kaum Beachtung gefunden haben. Vgl. als Ausnahme Hans-Helmut Poppendieck: Zwei Hamburger Gartenzeitschriften des 19. Jahrhunderts. In: Zandera 12 (1997), H. 1, S. 1–20. Alle Jahrgänge der *Gartenflora* sind als Digitalisate zugänglich unter: URL: www.biodiversitylibrary.org/ (14. März 2025).

1. Grüne Bildung

Es ist seit der Antike ein gängiger Topos, vom Erzieher beziehungsweise Lehrer als verständigem Gärtner und vom Schulkind als zu kultivierender Pflanze zu sprechen. Die Urbarmachung der Natur und Überführung in einen geordneten Garten wird gleichgesetzt mit der Bildung des menschlichen Verstandes, Disziplinierung der Affekte und Befähigung zu fruchtbarem Denken. Besonders sinnreich kam dies in der gern gebrauchten Analogie des gebundenen (für ein gerades Wachstum), beschnittenen und veredelten Schösslings zum Ausdruck, der dank früh erfolgter Kultivierung als Obstbaum reiche Früchte tragen wird. Schulische Lehranstalten wurde entsprechend auch als Baumschule versinnbildlicht, die als Institution geradezu die Pflanzstätte zukünftiger Bürgerinnen und Bürger sei, die in jeder Hinsicht aufrecht und fruchtbringend für das Gemeinwesen wirken sollten. Johann Bernhard Basedow nannte die von ihm in Dessau nach philanthropischen Grundsätzen gegründete Schule beispielsweise eine »Pflanzschule der Tugend und Wissenschaften«.³ Doch auch die praktische Tätigkeit im Garten und auf dem Acker galt Pädagogen als wirkungsvolles erzieherisches Instrument und führte nicht von ungefähr zu der Metapher von der Erziehung als Treibhaus, in dem das Kind gedieh. Allgemein setzten Pädagogen des 17. und 18. Jahrhunderts wie Johann Amos Comenius oder August Hermann Francke darauf, dass sich die Schüler und Schülerinnen beim Gärtnern in gottgefälliger Tätigkeit und Anschauung der Schöpfung übten; das Grün wurde zum Dispositiv, in dem Kinder – und seit dem späten 18. Jahrhundert vermehrt Mädchen und Frauen – wahrgenommen und erzogen wurden.⁴ Für Philanthropen wie Christian Gotthilf Salzmann wiederum versprach die regelmäßige Arbeit im Schulgarten ganzheitliche Bildung, indem sie Naturkunde mit Arbeitserziehung, Frischluftthygiene und körperlicher Betätigung verband.⁵

3 Johann Bernhard Basedow: Das in Dessau errichtete Philanthropinum. Leipzig 1774, S. 3. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch die Vorstellung einer hortikulturellen politischen Ökonomie im Zuge der preußischen Reformen nach 1806. Vgl. hierzu Björn Brüsch: Provisions Made for Prosperity and Affluence. Karl Sigmund Franz Freiherr von Stein zum Altenstein and the Establishment of the *Gärtnerlehranstalt* in Prussia. In: Centaurus 49 (2007), H. 1, S. 15–55.

4 Siehe hierzu den Beitrag von Szilvia Gellai in diesem Band.

5 Vgl. Henning Vierck (Hg.): Der Comenius-Garten. Eine Leseprobe aus dem Buch der Natur. Berlin 1992; Leonhard Friedrich (Hg.): Pädagogische Welt – Salzmanns Schnepfenthal. Ausgewählte Texte. Jena 2007.

Im Deutschen Kaiserreich wurden diese verschiedenen Traditionen aktualisiert und mündeten in einer Schulgartenbewegung, die eng verbunden war mit der Schrebergartenbewegung. Während sich die Aufklärer vorrangig mit einem individualisierten Mensch-Pflanze-Verhältnis beschäftigt und dieses für die Erziehung verantwortungsbewusster Individuen und vor allem fürsorglicher Frauen nutzbar gemacht hatten, geriet im 19. Jahrhundert stärker der ›Volkskörper‹ in den Blick und die Möglichkeit, durch die Pflanzenpflege gesamtgesellschaftlichen Übeln zu begegnen sowie klassen- und geschlechterübergreifende Tugenden auszubilden.⁶ Pädagogen wie der Wiener Gymnasialdirektor Erasmus Schwab, Autor der einflussreichen Schrift *Der Schulgarten. Ein Beitrag zur Lösung der Aufgabe unserer öffentlichen Erziehung*, bemühten die bekannten Argumente, um die Bedeutung der hortikulturellen Tätigkeit als Teil des Schulunterrichts zu untermauern, intensivierten den Duktus aber noch in zeittypischer Manier: »Der Schulgarten ist eine Pflanzstätte für anschauliche Kenntniß der Natur, für edle Freude an derselben, für den Schönheitssinn, für den Gemeingeist, für bessere Sitten, endlich für erhöhten Volkswohlstand, überdies aber ein Mittel zur Heranziehung eines körperlich kräftigen Geschlechtes.«⁷ Das »Geschlecht« war hier das auf die Zukunft gerichtete Volk; Schwabs Vorstellungen einer hortikulturellen Pädagogik richteten sich somit explizit an Frauen und Männer gleichermaßen. Mit seiner Betonung der körperlichen Ertüchtigung rekurrierte Schwab nicht zuletzt auf die ebenfalls kursierenden Überlegungen zur Notwendigkeit eines gesunden, tüchtigen, wehrhaften ›Volkskörpers‹ und einer für den Kriegsdienst tauglichen männlichen Bevölkerung, wie

6 Vgl. Ulf Jacob: Erziehung, Garten, Menschenbild. Notizen zur Diskursgeschichte des Schulgartens. In: *Kunsttexte 2* (2002), Nr. 2, S. 1–17; Hartwig Stein: *Inseln im Häusermeer. Eine Kulturgeschichte des deutschen Kleingartenwesens bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. Reichsweite Tendenzen und Groß-Hamburger Entwicklung.* Frankfurt a.M. 1998, hier v.a. S. 174–202; Daniel Rimbach: *Öffentliche Freiräume für Kinder als Gegenstand der städtischen Freiraumplanung von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Professionsgeschichte der Landschaftsarchitektur in Deutschland.* Göttingen 2009, S. 232–240.

7 Erasmus Schwab: *Der Schulgarten. Ein Beitrag zur Lösung der Aufgabe unserer öffentlichen Erziehung.* Dritte vermehrte und verbesserte Auflage. Wien 1874. Das Zitat ist Teil des Inhaltsverzeichnisses; URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11189363?page=4,5> (19. März 2025).

sie später von der NS-Ideologie und NS-Pädagogik aufgegriffen und rassistisch-totalitär propagiert wurden.⁸

Schulgärten wurden in diesem Sinne als Bestandteil der sogenannten »Arbeitsschule« konzipiert, die im Gegensatz stand zur »Buch- und Paukschule«. Durch praktische Tätigkeiten sollten die Schülerinnen und Schüler zu fleißiger, gewissenhafter, gründlicher, sauberer Arbeit erzogen sowie an unbedingten Gehorsam und treue Pflichterfüllung gewöhnt werden. Arbeits- und Sozialerziehung gingen Hand in Hand.⁹ Für andere Pädagogen boten die Schulgärten und die in ihnen zu beobachtenden Pflanzen eine anschauliche Ergänzung des naturkundlichen Unterrichts im Klassenraum.

Die hortikulturelle Pädagogik stieß jedoch auch außerhalb der Schule auf breite Resonanz. Die Vorstellung, mithilfe von institutionell angeleiteter Blumenpflege erzieherisch wirken zu können, zog sich durch die bürgerlichen Schichten. »Blumentoppädagogik« galt ihnen als ein probates Mittel, den unteren Bevölkerungsschichten Ideen von einem besseren, da in verschiedener Hinsicht kultivierten Leben auf deren eigenen Fensterbänken näherzubringen. Die im Folgenden vorgestellten Initiativen zur häuslichen Blumenpflege durch Schulkinder und Arbeiterfamilien lassen die hohen Erwartungen an die Wirkmacht von Blumen und Pflanzen plastisch werden und machen deutlich, welche historiografischen Entdeckungen gemacht werden können, wenn man scheinbar nebensächliche Aspekte wie Zimmerpflanzen in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt.¹⁰

8 Vgl. Hellmut Becker, Gerhard Kluchert: *Die Bildung der Nation. Schule, Gesellschaft und Politik vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*. Stuttgart 1993, S. 75–77; Sabine Dengel: *Untertan, Volksgenosse, Sozialistische Persönlichkeit. Politische Erziehung im Deutschen Kaiserreich, dem NS-Staat und der DDR*. Frankfurt a. M. 2005, S. 165–178.

9 Vgl. Christa Uhlig: *Arbeit*. In: Wolfgang Keim, Ulrich Schwerdt (Hg.): *Handbuch der Reformpädagogik in Deutschland (1890–1933)*. Frankfurt a. M. 2013. Teil 2: Praxisfelder und pädagogische Handlungssituationen, S. 1011–1032, hier S. 1014.

10 Die Forschung hat der Zimmerpflanzenkultur bisher kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Vgl. Christel Köhle-Hezinger: *Wie kam das Grün ins Haus? Anmerkungen zum Verhältnis Mensch – Haus – Pflanze*. In: *Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung N.F.* 34 (1998), S. 11–34; Catherine Horwood: *Potted History. The story of plants in the home*. London 2007; Christiane Holm: *Bürgerliche Wohnkultur im 19. Jahrhundert*. In: Joachim Eibach, Inken Schmidt-Voges (Hg.): *Das Haus in der Geschichte Europas*. Berlin 2015, S. 233–253. Für die Zeit um 1800 bildet die fundierte Untersuchung von Sophie Ruppel eine wichtige Ausnahme. Sophie Ruppel: *Botanophilie. Mensch*

2. Pflanzenkultur und Menschenerziehung – Topfblumenpflege als doppelte Kultivierung

1890 veröffentlichte der Kunstgärtner Felix Ablast in *Möller's Deutscher Gärtner-Zeitung* einen Bericht über eine Pflanzenausstellung in Edinburgh.¹¹ Daran war erst einmal nichts Außergewöhnliches, schließlich gehörten sowohl Pflanzenausstellungen als auch sich daran anschließende Berichte zum Alltag der hortikulturellen Öffentlichkeit. Doch bei der Schau in der Waterloohall zu Edinburgh handelte es sich um »eine Ausstellung ganz eigener Art«, wie Ablast meinte, waren es doch nicht Gartenbaufirmen oder reiche Privatleute, die ihre kostbaren und seltenen Pflanzen der interessierten Öffentlichkeit präsentierten.¹² Vielmehr stellten in dieser »Trades- and Workmen Flower Show« Handwerker, Arbeiter und kleinere Gewerbetreibende preiswürdige Topfblumen, Farne, Moose und Wasserpflanzen zur Schau. So erhielt ein Maurer für sein Sortiment von 120 Pflanzen, darunter ein wahres »Prachtexemplar« des Spindelstrauchs und eine »zierlich am Spalier gezogene« Chilenische Wachsglocke, in der Kategorie »Topfpflanzen in größeren Gruppen« den ersten Preis. Bei den »Kästen für das Fensterbrett« überzeugte wiederum ein Tischler die Preisrichter mit einem Arrangement von gelbbunten Pelargonien, kräftig blauen Lobelien und rotvioletten Fuchsien, das mit weißblättrigem Efeu umrankt war. Der prämierte Blumenkasten entsprach im Übrigen in seiner Farbwirkung den zur gleichen Zeit so geschätzten, grellfarbig bepflanzten Gartenbeeten.¹³

und Pflanze in der aufklärerisch-bürgerlichen Gesellschaft um 1800. Göttingen 2019. Außerdem haben sich in jüngerer Zeit immerhin drei Ausstellungen dem Thema gewidmet. Vgl. Andreas Gröger: Als die Tropen unsere Wohnzimmer eroberten – Kleine Geschichte der Zimmerpflanzen. Begleitpublikation zur Ausstellung Botanischer Garten München-Nymphenburg. München 2019; Karin Grotz, Patricia Rahemipour (Hg.): Geliebt Gegossen Vergessen. Phänomen Zimmerpflanze. Katalog- und Essayband zur Ausstellung im Botanischen Museum Berlin. Berlin 2019; Miriam Szwest (Hg.): Grüne Moderne. Die neue Sicht auf Pflanzen. Ausstellungskatalog Museum Ludwig Köln. Köln 2022; URL: <https://www.gruene-moderne.de/> (12. Februar 2025).

- 11 Felix Ablast: Die Handwerker-Pflanzenausstellung in Edinburgh. In: *Möller's Deutsche Gärtner-Zeitung* 5 (1890), S. 283 f.
- 12 Ebd., S. 283. Die folgenden Zitate ebd.
- 13 Vgl. Swantje Duthweiler: Neue Pflanzen für neue Gärten. Entwicklung des Farbsortiments von Stauden und Blumenzwiebeln und ihre Verwendung in Gartenanlagen zwischen 1900 und 1945 in Deutschland. Worms 2011, S. 23–26.

Überflügelt wurden die Leistungen dieser Laiengärtner noch, so der Berichterstatter, von den sieben- bis vierzehnjährigen Kindern, die besonders schön blühende Pflanzen gezogen hatten, darunter »mit Blumen überschüttete Grenadin-Nelken, reichblühende Pelargonien und Pantoffelblumen« oder »sauber und mit feinem Draht niedergehakte Moschusblumen«. ¹⁴ In Ablass' Augen war die Schau ein voller Erfolg, und er konnte nur auf den wohltätigen Effekt hinweisen, »wenn derartige Vorführungen von Pflanzenerzeugnissen des weniger Bemittelten auch bei uns in Deutschland ihren Einzug halten würden«. ¹⁵ Auch die Blumenpflege durch Schulkinder hielt er für eine nachahmenswerte Einrichtung, denn so »würde das kindliche Gemüt gleichsam zur Liebe für die Pflanzen und im weiteren Sinn für die zur ganzen Natur erzogen«. ¹⁶ Mit seinem Bericht rannte Ablass offene Türen ein.

Noch im selben Jahr erschien in der *Gartenflora* eine kurze Nachricht über die Blumenpflege durch deutsche Schulkinder. In der Rubrik »Kleinere Mitteilungen« berichtete die Redaktion der Zeitschrift über eine Verfügung der Königlichen Regierung zu Düsseldorf an die Kreis- und Stadtschulinspektoren, darauf hinzuwirken, dass die Lehrer und Lehrerinnen ihrer Bezirke »um der veredelnden Wirkung willen« Blumenpflege in den Unterricht einbeziehen sollten. Mittel hierzu seien das Ziehen von Topfblumen im Klassenzimmer oder auch das Anlegen von Beeten auf dem Schulhof. In Bonn, Mainz und anderen Orten gebe es schon vergleichbare Einrichtungen. Um eine tatkräftige Unterstützung lokaler Gartenbauvereine wurde sogleich gebeten; eine Aufforderung, welcher der Verein in Frankfurt an der Oder umgehend nachkam und Mittel in Höhe von 100 Mark zum Ankauf von Blumen und Preisen für ein dortiges Schulprojekt bereitstellte. ¹⁷

Die Blumenpflege im Klassenzimmer und auf dem Schulhof bildete nur den Anfang einer höchst erfolgreichen pädagogischen Bewegung, die im Laufe der 1890er Jahre immer breitere Kreise zog. 1892 berichtete die *Gartenflora* über eine Initiative des Stettiner Gartenbauvereins, der sich entschlossen hatte, ähnlich wie bereits in anderen, nicht genannten Städten, die Blumenpflege an Volksschulen zu fördern. Zu diesem Zweck wurden unentgeltlich 250 Topfpflanzen mitsamt einer gedruckten Pfl-

¹⁴ Felix Ablass: Die Handwerker-Pflanzenausstellung (Anm. 11), S. 284.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. E.M.: Blumenpflege durch Schulkinder. In: *Gartenflora* 39 (1890), S. 228.

geanleitung jeweils an die beiden obersten Klassen der fünf Gemeindegirlerschulen in Stettin verteilt. Die Schülerinnen sollten die Pflanzen über den Winter im elterlichen Zuhause pflegen und dann in den Pfingstferien in einer Ausstellung präsentieren.¹⁸ Im darauffolgenden Jahr beteiligte sich auch der Steglitzer Gartenbauverein, der zur besseren Nachverfolgung bei der geplanten Prämierung die Pflanzen plombiert hatte. 170 Schulkinder beiderlei Geschlechts erhielten je eine Pelargonie und eine Nelke zur Kultivierung über den Sommer, um »die Liebe und Freude zur Natur bei den Kindern zu wecken und zu fördern«. ¹⁹ In den folgenden Jahren mehrten sich die örtlichen Initiativen und steigerten sich die Zahlen der verteilten Pflanzen. In Pankow-Schönhausen, Landsberg an der Warthe, Quedlinburg, Hannover, Anklam, Danzig, Düren, Frankfurt am Main, aber auch in Österreich und Estland bildeten sich Organisationen, die in Zuschriften an die *Gartenflora* stolz über die Verteilung von Pflanzen an Schulkinder berichteten. In Erfurt, einer Hochburg des Gartenbaus, verteilte der dortige Gartenbauverein 1892 insgesamt 1.050 Topfgewächse und steigerte diese Stückzahl zwei Jahre später auf 1.522 Pflanzen.²⁰ Die *Gartenflora* resümierte entsprechend: »Es darf als ein Zeichen der Zeit betrachtet werden, dass man immer mehr die Blumenpflege in den Schulen einzuführen sucht.«²¹

In der Hauptstadt begnügte man sich allerdings nicht damit, die Verteilung der Blumen den Gartenbauvereinen in den verschiedenen Stadtteilen zu überlassen. Stattdessen wurde 1897 auf Anregung Ludwig Wittmacks, seines Zeichens Professor für Botanik sowohl an der Landwirtschaftlichen als auch an der Tierärztlichen Hochschule in Berlin, Generalsekretär des *Vereins zur Beförderung des Gartenbaues in den Königlich Preussischen Staaten* sowie seit 1887 Herausgeber der *Gartenflora*, ein eigener Verein zur Förderung der Blumenpflege bei Schulkindern gegründet, welcher die Aktivitäten in den Berliner Volksschulen koordinierte. Im ersten Jahr seines Bestehens konnte der Verein bereits 534 Mitglieder gewinnen, die den Verein mit dem Jahresbeitrag von einer Mark unterstützten. An 36 der circa 100 Berliner Mädchenschulen wurden in den

18 Vgl. A. W.: Blumenpflege in den Schulen. In: *Gartenflora* 41 (1892), S. 626.

19 H. Schreiber: Verteilung von Pflanzen zur Weiterkultur an Schulkinder. In: *Gartenflora* 42 (1893), S. 677 f., hier S. 678.

20 Vgl. Adolf Bergmann: Die Blumenpflege, ein praktisches Erziehungsmittel in Schule und Haus. Gera [1895], S. 33–44. Vgl. hierzu auch die dazugehörige Rezension in *Gartenflora* 44 (1895), S. 598 f.

21 [Anon.]: Blumenpflege in den Schulen. In: *Gartenflora* 45 (1896), S. 523.

beiden oberen Klassen 5.865 Pflanzen verteilt.²² In den folgenden Jahren konnten weitere Schulen wie auch »Wohltäter« für die Sache des Vereins gewonnen werden: 1899 kamen in 44 Schulen nahezu 8.000 Pflanzen zur Verteilung, 1902 waren es bereits 10.000 Pflanzen, die an 55 Schulen Kindern beiderlei Geschlechts »zur häuslichen Pflege« übergeben wurden. 1903 hatte sich diese Zahl bereits verdoppelt, und der Verein sah sich mit der Aufgabe konfrontiert, 20.000 Gewächse für 78 Schulen zu beschaffen. Teils wurden diese unentgeltlich von der Städtischen Parkdeputation zur Verfügung gestellt, teils lieferten Handelsgärtnereien zum Selbstkostenpreis »gut bewurzelte Stecklinge« und »kräftig entwickelte Sämlingspflanzen«, welche an die Kinder für einen Unkostenbeitrag von zehn Pfennig ausgegeben wurden. Kinder aus mittellosen Familien erhielten sie umsonst.²³ Mit einer mehrtägigen Ausstellung im Berliner Humboldthain, an der sich 170 Schulen aus dem gesamten Berliner Stadtgebiet beteiligten, erreichten die Aktivitäten des Vereins 1910 einen Höhepunkt. In den Gewächshäusern des Parks wurden 50.000 Pflanzen ausgestellt – 70.000 waren verteilt worden –, die die Schulkinder über Monate zuhause gepflegt hatten. Die Schau stieß auf das erhoffte Interesse; nicht nur nahmen an der feierlichen Eröffnung zahlreiche geladene Gäste teil, die Ausstellung wurde zudem von 62.000 Personen besucht.²⁴ Dem Ziel, an sämtlichen 300 Berliner Gemeindeschulen Pflanzen zu verteilen, hatte sich der Verein seit seiner Gründung vor 13 Jahren deutlich angenähert. Sein rascher und großer Erfolg bei der Umsetzung des Vereinszwecks macht deutlich, dass die Blumenpflege durch Schulkinder allgemein als ein probates Mittel angesehen wurde, um sowohl pädagogische als auch gesamtgesellschaftliche Ziele zu erreichen.

Die Verteilung der Pflanzen an die Schulkinder folgte in Berlin und den anderen Städten einem gängigen Muster. Meist wurden die Pflanzen im Mai ausgegeben, manchmal fand die Verteilung allerdings schon im späten Winter statt. In Stettin meinte man beispielsweise: »Die Pflege über Winter scheint uns der beste Prüfstein. Im Sommer eine Pflanze zu erziehen ist keine grosse Kunst, obwohl wir den erziehlichen Wert derselben nicht verkennen wollen.«²⁵ Allgemein wurde befürwortet, die Kinder

22 Vgl. *Gartenflora* 46 (1897), S. 165, 197, 204 f., 641 f.

23 Diese Angaben sind zusammengestellt nach verschiedenen Berichten in der *Gartenflora*. Vgl. *Gartenflora* 50 (1901), S. 231 f.; *Gartenflora* 51 (1902), S. 200; *Gartenflora* 52 (1903), S. 382.

24 Vgl. [Heinrich] Amelung: Blumenausstellung im Humboldthain. In: *Gartenflora* 59 (1910), S. 404–406, 490–495.

25 [Anon.:] Blumenpflege in den Schulen. In: *Gartenflora* 41 (1892), S. 626.

beziehungsweise deren Eltern mit einem geringen Betrag an den Kosten der Stecklinge zu beteiligen; schließlich habe »selbstbeschafftes Besitztum einen höheren ethischen Wert als ein Almosen«. ²⁶ Für Kinder, deren Eltern den Anschaffungspreis nicht aufbringen konnten, wurden die Kosten jedoch von den jeweiligen Vereinen übernommen. Tontöpfe und Pflanzenerde wurde ebenfalls gestellt und über die Schulen verteilt. ²⁷ Darüber hinaus erhielten die Kinder »Kulturanleitungen«, entweder als gedrucktes Heftchen, als Anschrieb an der Tafel oder auch durch praktischen Unterricht. In Düren kamen beispielsweise in der Zeit von Mai bis September »drei Herrschaftsgärtner« regelmäßig in die Schulen, um den Kindern im Beisein der Lehrer an ihren Pflanzen das Begießen, Verpflanzen, Anbinden, Waschen etc. zu zeigen und ihnen Belehrungen über Standort, Licht und Luft zu geben. ²⁸ Nach Erhalt sollten die Mädchen und Jungen ihre jeweilige Pflanze für etwa vier Monate zuhause pflegen und sie dann entweder in der Schule oder, je nach Organisationsgrad der betreuenden Institution, im Rahmen einer Ausstellung der Öffentlichkeit präsentieren (Abb. 2 u. 3). Eröffnet wurden diese Ausstellungen gerne mit im Chor gesungenen passenden Liedern wie *Wenn der Frühling kommt* und einer feierlichen, für heutige Ohren eher pathetisch klingenden Ansprache an die Kinder und Gäste. Die besten jungen Gärtnerinnen und Gärtner wurden zudem in einer Feierstunde mit Geld- oder Sachpreisen, häufig einer wertvollen Zimmerpflanze, ausgezeichnet. In den Ausstellungsberichten wurde jeweils sorgfältig vermerkt, welche Honoratioren, Handelsgärtnerereien oder Gartenbauvereine diese Prämien gestiftet hatten. Kaiserbüsten, Girlanden, Fahnen, Wimpel und hohe Dekorationspflanzen trugen noch dazu bei, den Ausstellungen ein festliches Gepräge zu verleihen und ihnen, ganz im Sinne des übergeordneten pädagogischen Zwecks, einen staatstragenden Anstrich zu geben.

In die Blumenverteilaktionen wurden entsprechend hohe Hoffnungen gesetzt. Bereits die Düsseldorfer Regierung erwartete von der Blumenpflege durch Schulkinder eine »veredelnde Wirkung«; eine Vorstellung, die sich gleichsam als ein Topos durch die Berichte in der *Gartenflora* zieht. Wahlweise versprachen sich die Initiatoren und Festredner eine Veredelung der »Sitten«, des »Gemüts« oder aber des »kindlichen Geistes«. Diesem »wohlthätige[n] Einfluss auf die Ausbildung des Charakters«

26 [Heinrich] Amelung: Blumenausstellung (Anm. 24), S. 494.

27 Vgl. ebd.

28 Vgl. A. Kleemann: Blumenpflege der Schulkinder. In: *Gartenflora* 52 (1903), S. 148 f.

stand das Schreckgespenst der »Verrohung« gegenüber, von der gerade die unteren Klassen durch ihre eintönige Arbeit in der entwickelten Industrie besonders gefährdet seien.²⁹ Indem das Kind lerne, dass das Heranziehen von Pflanzen große Geduld und Mühen erfordere, könne bereits »ein gut Teil Roheit abgeschliffen« beziehungsweise das »Rohe und Rücksichtslose in seiner Brust« zurückgedrängt werden.³⁰ In ganz ähnlicher Manier hatten bereits die Befürworter der Schulgärten wie auch Propagandisten der Kleingartenbewegung argumentiert oder taten es weiterhin. Alle Formen der Hortikultur, sei es die Kultivierung der Gartenparzelle und des Gemüsebeets oder die Begrünung von Balkonkästen und Blumentöpfen, verfeinerte in der Vorstellung von Sozialreformern, Philanthropen und ›Volksbildnern‹ das »Geistes- und Gemütsleben« der in ihrer »Sittlichkeit« gefährdeten Proletarier.³¹

Die Blumenpflege galt dementsprechend als willkommenes Vehikel, um auch auf die Familien der Schulkinder als Ganzes einzuwirken. 1897 argumentierte beispielsweise Professor Sorauer in einer Versammlung des Vereins zur Beförderung des Gartenbaus, dass man mit der Blumenverteilung »durch die Kinder auf die Eltern wirken könne«.³² Der städtische Obergärtner Braband aus Hannover vertraute darauf, dass sich durch die verteilten Blumen das »Bildungsniveau des Gemüts in der großen Masse« heben lasse.³³ Er berichtete von eigenen Beobachtungen: »Die Pflanze erhielt den besten Platz in der Wohnung – Vater, Mutter, alle Kinder waren um das Pflänzchen besorgt, und es herrschte Trauer, wenn es einmal den Kopf hängen liess.«³⁴ Der ganzen Familie – »Vater, Mutter, alle Kinder« – habe das Gedeihen der Pflanze vereint Freude gemacht, »und die kleinen Sorgen, die das tägliche Leben mit sich bringt, wurden, wenn auch nur auf kurze Zeit, vergessen. Die Fenster aber, die einstmals ohne jeden Blumenschmuck waren, die haben sich seitdem in wahre Blu-

29 So beispielsweise in einem Vortrag von Obergärtner Braband: Die Entwicklung des Heimgartenwesens. In: *Gartenflora* 59 (1910), S. 33–41, hier S. 33.

30 [Heinrich] Amelung: *Blumenausstellung* (Anm. 24), S. 404, 494.

31 Vgl. Hartwig Stein: *Inseln im Häusermeer* (Anm. 6), S. 75.

32 Carl Lackner, L. Wittmack: *Protokoll der 835. Versammlung des Vereins zur Beförderung des Gartenbaues am 25. März 1897*. In: *Gartenflora* 46 (1897), S. 201–205, hier S. 204.

33 [Obergärtner] Braband: *Die Entwicklung des Heimgartenwesens* (Anm. 29), S. 33.

34 Ebd., S. 34.

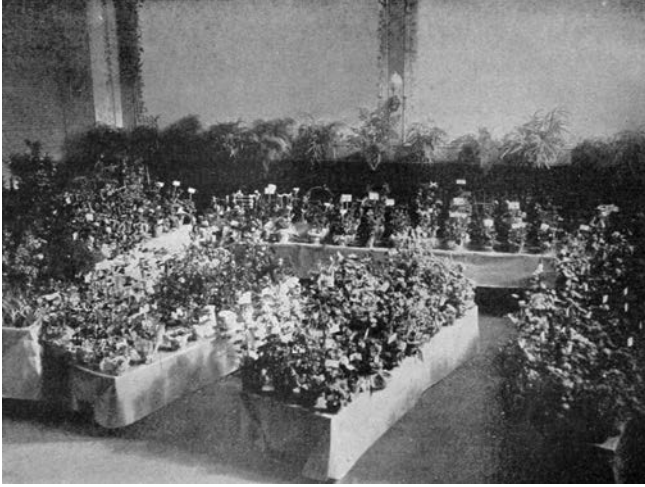


Abb. 2: Ausstellung der von Schulkindern gezogenen Blumen in Düren



*Abb. 3: Besonders gut gezogene Pflanzen von der Ausstellung in Düren
nebst einer Pflegerin*

menfenster verwandelt – ein Zeichen, dass in der Familie der Sinn für das Schöne und für die Gemütlichkeit des eigenen Herds eingezogen ist.«³⁵

Diesen Ansatz verfolgte der Darmstädter Gartenbauverein schon länger. Bereits seit 1878 verteilten dessen Mitglieder jährlich an circa 300 Arbeiterfamilien je drei Pflanzen, um durch Blumen »den zumeist engen, dumpfen und luftarmen Wohnungen der Arbeiter Schmuck und Reize zu verleihen«.³⁶ Die dahinterliegende Absicht beschränkte sich jedoch nicht allein auf eine Erhöhung des Wohnkomforts durch ästhetische Reize, sondern zielte viel allgemeiner auf die »Förderung des häuslichen Sinns« in der Arbeiterklasse und die damit einhergehende »Steigerung von Glück und Zufriedenheit« in den Familien. Zugleich sollte durch zunehmende »sinnige Liebe und Verständnis für die Geheimnisse der Pflanzenwelt« der »frequentliche[n] Zerstörung schöner Anpflanzungen« Einhalt geboten werden – was nicht zuletzt positiv auf die Stadtgemeinde als Ganzes zurückwirken würde.³⁷ Ein harmonisches Familienleben und traute Häuslichkeit galten allgemein als ein Bollwerk gegen den »moralischen Zersetzungs- und Auflösungsprozess« in den »unteren Volksklassen« – statt des Abends ins Wirtshaus zu gehen, würden sich die Arbeiter dem Sog des traulichen und mit Blumen geschmückten Heims nicht entziehen können und so dem Volksübel Alkoholismus entkommen.³⁸

Insofern nimmt es nicht wunder, dass anfänglich Sämlinge und Stecklinge häufig vor allem an den Mädchenschulen verteilt wurden. Immerhin wurde Frauen seit jeher eine besondere Verbindung zur Natur und insbesondere zur Kultivierung von Pflanzen in Haus und Garten nachgesagt. Im Einklang mit zeitgenössischen Vorstellungen eines weiblichen ›Geschlechtscharakters‹ galt die Aufzucht von und dauerhafte Sorge für Pflanzen als hervorragende Vorbereitung auf den weiblichen »Beruf« der Ehefrau und Mutter, den es nach Ansicht der bürgerlichen Reformer im proletarischen Milieu dringend aufzuwerten galt.³⁹ Fast alle Vereine entschieden sich im weiteren Verlauf jedoch dafür, Jungen und Mädchen gleichermaßen mit der Aufzucht von Pflanzen zu betrauen; eine Entschei-

35 Ebd.

36 [Anon.] Bestimmungen und Bemerkungen über die Blumenpflege in Arbeiterfamilien des Gartenbauvereins der Stadt Darmstadt. In: *Der Arbeiterfreund* 25 (1887), S. 349–352, hier S. 349.

37 Ebd.

38 Vgl. Hartwig Stein: *Inseln im Häusermeer* (Anm. 6), S. 78–81.

39 Vgl. Ann B. Shteir: *Cultivating Women, Cultivating Science. Flora's Daughters and Botany in England 1760 to 1860*. Baltimore 1996; Sophie Ruppel: *Botanophilie* (Anm. 10), S. 251–256.

dung, die sich auch mit der Beobachtung Lynn Nyharts trifft, dass an den Volksschulen im Naturkundeunterricht generell kein deziderierter Unterschied zwischen Jungen und Mädchen gemacht wurde.⁴⁰ Bei der Blumenpflege standen zudem noch Ordnungsliebe, Pflichterfüllung, Geduld und Heimatliebe und damit staatsbürgerliche Tugenden auf dem pädagogischen Beipackzettel. Die Jungen und Mädchen erhielten auch häufig die gleichen Pflanzen: 1893 in Berlin-Steglitz jeweils eine Pelargonie und eine Remontantnelke; in Neu-Weißensee bei Berlin wurden einige Jahre später wiederum bunt gemischt Fuchsien, Pelargonien und Begonien als Blüh- sowie Balsaminen, Tropaeolum und Mirabilis als Sämlingspflanzen unter den Kindern verteilt. Selbst wenn Pflanzenarten nach Geschlecht getrennt verteilt wurden, folgte dies keinem einheitlichen Schema. 1895 verteilte der Steglitzer Verein in der dortigen Volksschule an die Mädchen Fuchsien, an die Jungen jedoch Begonien; zehn Jahre später bekamen die Mädchen dann Fleißige Lieschen und die Jungen Pelargonien zur Pflege. In Landsberg an der Warthe wurden dagegen bei einer Pflanzenverteilung zwar nur die Mädchen berücksichtigt; diese erhielten jedoch neben einigen anderen Pflanzen sowohl Fuchsien und Pelargonien als auch Begonien und Farne.⁴¹ Entscheidend für die Auswahl der Pflanzen scheint sowohl deren Eignung zur Zimmerkultur als auch ihre leichte Vermehrbarkeit und damit ein günstiger Preis gewesen zu sein.

Jedoch wurde diese faktische Gleichbehandlung der Geschlechter bei der doch eher als ›weiblich‹ konnotierten Blumenpflege von den Veranstaltern bei der abschließenden Präsentation und Prämierung der Pflanzen mit einigem Aufwand wieder rhetorisch eingefangen. Festgemacht wurden spezifische Geschlechtseigenschaften beispielsweise an der Rücklaufquote der Pflanzen, die nach Geschlechtern getrennt erhoben und auch in der *Gartenflora* publik gemacht wurde. Kleinere Abweichungen – in Erfurt betrug die Erfolgsquote bei den Mädchen 1894 beispielsweise 90 Prozent, bei den Jungen 86 Prozent – wurden dann als Ausweis für die besondere Befähigung der Mädchen zur Blumenpflege und den ihrem Geschlecht innewohnenden häuslichen Sinn gedeutet.⁴² Dabei

40 Vgl. Lynn K. Nyhart: *Modern Nature. The Rise of the Biological Perspective in Germany*. Chicago, London 2009, S. 362–364.

41 Vgl. *Gartenflora* 46 (1897), S. 641.

42 Vgl. Adolf Bergmann: *Die Blumenpflege* (Anm. 20), S. 40. Für einen ähnlichen Rückschluss, dass angesichts der marginal besseren Rücklaufquote »die Blumenpflege bei Mädchen eine sorgsamere ist als bei Knaben«, vgl. auch [Anon.]: Prämierung der Schulkinder. In: *Gartenflora* 51 (1902), S. 585 f., hier S. 585.

mussten jedoch selbst die Autoren zugeben, dass man verschiedene Pflanzenarten nicht miteinander vergleichen dürfe. Gerade wenn die Kinder unterschiedliche Pflanzen erhalten hätten, seien die Rücklaufquoten kaum aussagekräftig.⁴³ Nichtsdestoweniger unterstrichen auch die ausgelobten Preise gängige Stereotype und Rollenzuweisungen. In Hannover wurden etwa als »nützliche Gegenstände« für die Jungen eine Botanisiertrommel, für die Mädchen aber ein Nähkästchen ausgegeben und Letztere somit erneut auf den häuslichen Raum als ihre Wirkungsstätte verwiesen.⁴⁴ Auch in Neu-Weißensee bei Berlin erhielten die Mädchen als dritte Preise Stickmuster, Handarbeitskästchen und Schere, während die Jungen in dieser Kategorie mit Reißzeug, Tuschkasten und Taschenmesser bedacht wurden.⁴⁵ In Steglitz nahm zudem 1905 ein Festredner die Tatsache, dass in diesem Jahr die Jungen ausschließlich Pelargonien, die Mädchen dagegen Fleißige Lieschen zur häuslichen Pflege erhalten hatten, zum Anlass, um in seiner Ansprache den Mädchen zu empfehlen, sich ein Vorbild am Namen des von ihnen gepflegten Fleißigen Lieschens zu nehmen, während er den Jungen »am kraftvollen Wuchs und reichlichen Blüten der Geranien das arbeitstüchtige und Werte schaffende Wesen des Mannes« erklärte.⁴⁶ Diskursiv versuchten die Organisatoren im Allgemeinen und die Festredner im Besonderen also, Geschlechterdifferenzen wiederherzustellen, die in der schulischen und heimischen Praxis der Blumenpflege aufgeweicht worden waren. Dabei konnte angesichts der Tatsache, dass in den Gremien der Vereine hauptsächlich Männer saßen, die Festreden allesamt von Männern gehalten und auch die praktischen Unterweisungen von Männern vermittelt wurden, der Gartenbau im Allgemeinen wie auch die Blumenkultur im Besonderen kaum als ein genuin ›weibliches‹ Betätigungsfeld vermittelt werden. Dass die sich in den Gartenbauvereinen engagierenden Männer bei der Präsentation mühevoll aus Samen gezogener Tropenpflanzen oder sorgfältig gehegter Prachtpflanzen selbst in ein Spannungsfeld von »männlichem, kraftvollem We-

43 Vgl. ebd.

44 [Anon.:] Auch die Blumenpflege durch Schulkinder. In: *Gartenflora* 56 (1907), S. 156.

45 Allerdings wurde bei den ersten und zweiten Preisen hier nicht nach Geschlecht unterschieden, und auch die – im Übrigen deutlich häufiger prämierten – Mädchen erhielten ein Naturkundebuch beziehungsweise einen Volksschulatlas. Vgl. [H.:] Ausstellung von Schulkinder-Pflanzen in Neu-Weißensee bei Berlin. In: *Gartenflora* 49 (1900), S. 559.

46 [Anon.:] Eine Preisverteilung an Schulkinder. In: *Gartenflora* 54 (1905), S. 552.

sen« und »weiblicher Fürsorglichkeit« gerieten, war ein Widerspruch, der nicht aufgelöst wurde.⁴⁷

Analog zu der Blumenpflege für Schulkinder riefen einige Gartenbauvereine auch die Einrichtung »Blumenpflege in Arbeiterfamilien« ins Leben. Unter Stadtplanern, Gartenbauern und Blumenliebhabern war man sich schließlich einig, dass das verschönernde Begrünen von Fenstern und Balkonen und die Anlage von Vorgärten eine hohe hygienische, soziale und ästhetische Bedeutung hatte.⁴⁸ Entsprechend riefen die Vereine öffentlichkeitswirksam Balkon- und Vorgartenwettbewerbe aus, an denen sich auch die bürgerlichen Mitglieder der Gartenbauvereine rege beteiligten. Um eine faire Prämierung zu gewährleisten, wurden von Gärtnern gepflegte Balkone und Vorgärten für gewöhnlich ausgeschlossen. In Hannover wurden die bewerteten Objekte zudem je nach Lage in drei Klassen eingeteilt; diese reichten von »rußige Lage und geschlossene Bebauung« als »3. Klasse« bis hin zu »rauchfreie Lage und offene Bauweise« als »1. Klasse«. So würden nicht nur »Geschmack und Pflege bewertet, sondern auch die liebe- und verständnisvolle Mühewaltung«.⁴⁹ Denn mit dem üppigen Pflanzenschmuck, den die bürgerlichen Blumenliebhaber auf ihren freiliegenden und geräumigen Balkonen kultivierten, konnte sich der in den Quellen ohne Ironie so bezeichnete »kleine Mann« aus der Mietskaserne nicht messen, auch wenn er ebenfalls Pelargonien, Fuchsien oder Petunien in seinen Kästen pflanzte.⁵⁰

Generell erhellen die Berichte über die Blumenpflege zumindest in Schlaglichtern die häusliche Misere der Unterschichten und deren pflanzen- wie auch menschenfeindliche Zustände.⁵¹ So wurden im Frankfurter

47 Dies gilt beispielsweise für die Berichterstattung über »Postassistent W. Wollenhaupt« und dessen aus Samen gezogene Sammlung tropischer Gewächse. Wollenhaupts Pflanzen wurden in der gleichen Ausstellung wie die von Schulkindern gepflegten Pflanzen gezeigt. Vgl. [Heinrich] Amelung: Ausstellung des Bundes der Laubenkolonisten Berlins und der Umgebung. In: *Gartenflora* 58 (1909), S. 427 f., hier S. 428.

48 Vgl. etwa die zeitgenössische Publikation von August Hoffmann: *Hygienische und soziale Betätigung deutscher Städte auf den Gebieten des Gartenbaus*. Düsseldorf 1904, S. 21–23.

49 [Anon.]: *Vorgarten- und Balkonwettbewerb*. In: *Gartenflora* 56 (1907), S. 155 f.

50 Vgl. L. Wittmack: *Balkon-Ausschmückungen*. In: *Gartenflora* 50 (1901), S. 11–15. Zum »kleinen Mann« vgl. jetzt auch Dirk van Laak: *Der kleine Mann*. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 17 (2023), Nr. 4, S. 93–110.

51 Vgl. hierzu Clemens Wischermann: *Wohnen in Hamburg vor dem Ersten Weltkrieg*. Münster 1983; sowie die Quellensammlung Hans Jürgen Teute-

Gartenbauverein Stimmen laut, dass Lehrer und Preisrichter bei ihrer Bewertung der gepflegten Pflanzen den Wohnverhältnissen der Kinder Rechnung tragen sollten. Diese seien oft so, dass auch bei größter Pflege und Sorgfalt nichts zu erzielen sei. Man sollte deshalb auch die scheinbar geringsten Erfolge belohnen, um die durchaus vorhandene Liebe zu Blumen und Pflanzen nicht verkümmern zu lassen.⁵² Die Anforderungen der Pflanzen an eine artgerechte Umgebung – Licht, sauberes Wasser und saubere Luft – waren dabei auch auf die sie pflegenden Menschen übertragbar und ließen diese über ihre Wohnverhältnisse reflektieren. So machte ein Mädchen aus Berlin die ungenügenden Lichtverhältnisse ihrer Umgebung mithilfe der von ihr gepflegten Pflanze sichtbar. Auf einem kleinen Zettel, den sie der von ihr gepflegten Myrte angeheftet hatte, erklärte sie, dass diese nur zehn Minuten Morgensonne bekomme.⁵³ Statt sie nur als ein Objekt der Fürsorge zu betrachten, machte das Mädchen sich zur Anwältin ihrer Pflanze und brachte anhand ihrer »grünen Mitbewohnerin« die sozialen Missverhältnisse auf den Punkt.

Während die Verantwortlichen in ihren Ansprachen ein ums andere Mal betonten, wie bei Kindern und Arbeitern dank der Zimmerpflanzen Liebe und Freude zur Natur geweckt würden und die stetige Pflege veredelnd auf Geist und Gemüt wirken würde, machten die mehr oder weniger gut angeleiteten jungen Blumenpflegerinnen und -pfleger aufgrund der prekären Umweltbedingungen häufig frustrierende Erfahrungen. Denn auch dort, wo ausreichend Sonne zur Zimmerkultur vorhanden war, fielen nicht wenige Blumen einer Gas- oder Rußvergiftung zum Opfer. Mangelnde Frischluft galt allgemein als eines der größten Übel im städtischen Wohnungsbau.⁵⁴ Die Schwierigkeit, die Pflanzen mit sauberem Wasser zu versorgen, lässt die hohen Rücklaufquoten als ein kleines Wunder erscheinen. Zwar verfügten die meisten Häuser über fließendes Wasser, entweder in den Wohnungen selbst oder über eine gemeinsame Wasserentnahmestelle auf dem Flur, aber das Wasser kam meist ungefiltert aus Flüssen oder Seen und war häufig von zweifelhafter Qualität. Die Pflanzen hatten zudem mit der Schwierigkeit zu kämpfen, den Über-

berg, Clemens Wischermann: *Wohnalltag in Deutschland 1850–1914. Bilder – Daten – Dokumente*. Münster 1985.

52 Vgl. S.: *Jahresbericht der Gartenbaugesellschaft zu Frankfurt a.M.* In: *Gartenflora* 57 (1908), S. 243–245, hier S. 244.

53 Vgl. [Heinrich] Amelung: *Blumenausstellung* (Anm. 24), S. 405.

54 Vgl. Hans Jürgen Teuteberg, Clemens Wischermann: *Wohnalltag in Deutschland* (Anm. 51), S. 220–242.

gang vom gärtnerischen Treibhaus in eine Etagen- oder eine Kellerwohnung zu meistern und sich dort zu akklimatisieren.⁵⁵ Alles in allem stellte somit nicht mangelnde Sorgfalt die größte Bedrohung der Zimmerpflanzen dar, sondern vielmehr die feindlichen Lebensumstände, denen auch ihre menschlichen Mitbewohnerinnen und Mitbewohner ausgesetzt waren. Wenngleich bei den Initiatoren der Blumenpflege viel von »Natur« die Rede war, blieb die tatsächliche Umwelt der Pflanzen und Menschen eher ausgespart. Dies war, neben den bereits genannten ideologischen Prämissen, bedingt durch ein spezifisches Naturverständnis, dem wir uns im Folgenden abschließend zuwenden wollen.

3. Naturkultur in der Mietskaserne

Wie bereits oben ausgeführt, war für die Zeitgenossen die Kultivierung von Pflanzen und Menschen eine gern gebrauchte Analogie. Hartwig Stein spricht in Bezug auf die Kleingartenbewegung von einer penetranteren Ineinsetzung von Kind und Pflanze, Erziehung und Gartenbau, die bald metaphorisch, bald metaphysisch gebraucht wurde.⁵⁶ Dieser auf Auslese und Veredelung zielende Horti-Kulturbegriff wurde im Umfeld der Zimmerpflanzeninitiativen jedoch auf eine spezifische Weise aktualisiert, dann realisiert und schließlich erweitert, da mit der Blumenpflege, anders als bei der Hortikultur in den Schul- und Kleingärten, auch der private Bereich der Schüler und Schülerinnen einbezogen wurde. Denn mit der Verteilung von Topfpflanzen gelang es Schulpädagogen und volksbildenden Philanthropen, mit ihren Erziehungsbemühungen die häusliche Schwelle zu überschreiten und in den Intimraum der Zöglinge sowie generell der Arbeiterklassen vorzudringen. Die Topfpflanzen wirkten quasi als Trojanische Pferde, welche bürgerliche Sekundärtugenden wie Reinlichkeit und Ordnung, Fleiß und überlegtes Schaffen in die Wohnungen sozial benachteiligter Familien transportieren sollten. Zugleich berichteten die Zimmerpflanzen, wenn sie zur Ausstellung gebracht wurden, von häuslichen Zu- und Missständen, die den Lehrerinnen und Lehrern sonst verborgen blieben. Wo die mündlichen Ermahnungen der Pädagogen auf taube Ohren stießen und die zahlreichen Pamphlete der Arbeiterwohl-

55 Vgl. H.K.: Ein Vorschlag zur Beförderung der Blumenliebhaberei. In: *Gartenflora* 58 (1909), S. 184 f.

56 Vgl. Hartwig Stein: *Inseln im Häusermeer* (Anm. 6), S. 201.

fahrt eher als Brennmaterial für den Küchenherd dienten, da forderten die Pflanzen durch ihre Lebendigkeit zum Handeln und Interagieren auf. Dies wird auch am Sprachgebrauch deutlich, der in den hier herangezogenen Berichten und Artikeln der *Gartenflora* mit Bezug auf die Pflanzen gepflegt wurde. Zum einen wurden anthropomorphe Bilder benutzt – die Blume lässt den Kopf hängen; die Pflanze belohnt die Mühe – und entsprechende menschliche Reaktionen beschrieben – Sorge und Trauer um die Pflanze beziehungsweise Selbstbestätigung und Freude –, zum anderen wurden die Blumen in salbungsvollen Ansprachen zu sprichwörtlichen Vorbildern stilisiert, etwa das oben erwähnte »Fleißige Lieschen« für die gärtnernden Mädchen oder der »kraftvolle Wuchs der Pelargonie« für die Jungen.

Diese Auffassung von den Zimmerpflanzen und ihrer Wirkmacht lässt sich mit Donna Haraway als eine spezifische Naturkultur interpretieren, in der die Topfpflanzen als ›companion species‹ das Leben der Menschen entscheidend formen.⁵⁷ In den Augen der Sozialreformer forderten die Blumen Kinder und Erwachsene gleichermaßen zu bestimmten Handlungen auf, ja erzwangen sie geradezu aufgrund eines affektiven Zusammenlebens.⁵⁸ In den Idealvorstellungen der hortikulturell beflügelten Pädagogen ging die ›agency‹ von Fuchsie, Pelargonie oder Begonie so weit, dass sie dank ihrer ästhetischen Wirkung und erzieherischen Kraft eine weitreichende Verhäuslichung der Arbeiterfamilien bewirken und, daran anschließend, der Ausrottung oder zumindest Bekämpfung sozialer Übel wie Alkoholismus, Atheismus und Prostitution Vorschub leisten sollten. Wenngleich einige der in den Zeitschriften und Festreden vorgebrachten Zuweisungen sicherlich dem rhetorischen Überschuss wie auch der Tradition des Diskurses geschuldet sind, ist es doch bemerkenswert, mit welcher großen Hoffnungen die jedes Jahr aufs Neue organisierten Blumenpflegeaktionen angegangen und mit welchem Aufwand die Verteilung der pflanzlichen »Mitbewohner« organisiert wurde.⁵⁹ Anders als bei menschlichen Wohnungsgenossen war es gerade die Mischung aus Hilf-

57 Vgl. Donna Haraway: Das Manifest für Gefährten. Wenn Spezies sich begegnen – Hunde, Menschen und signifikante Andersartigkeit. Berlin 2016.

58 Zur affektiven Begegnung von Menschen und Pflanzen vgl. auch Sandra Calkins, Cornelia Ertl: Botanical Discipline: The Senses and More-Than-Human Affect. In: Millicent Churcher, Sandra Calkins, Jandra Böttger u. a. (Hg.): Affect, Power, and Institutions. London, New York 2023, S. 125–143.

59 Der Topos der Pflanze als Mitbewohnerin wurde auch schon um 1800 gepflegt. Vgl. Sophie Ruppel: Botanophilie (Anm. 10), S. 443–450.



Abb. 4: Heinrich Zille: »Mutta, jib doch die zwee Blumtöpfe raus, Lieschen sitzt so jerne ins Jrüne«, undatiert

losigkeit und der Fähigkeit, die eigenen Bedürfnisse unmittelbar sichtbar zu machen, welche die Pflanzen zu idealen, da erzieherischen ›companions‹ machte. Wie genau die Empfängerinnen und Empfänger der Blumen das Zusammenleben mit diesen einrichteten und ob sie diese halb erzwungene, halb freiwillige Naturkultur als angenehm empfanden, muss fürs Erste dahingestellt bleiben. Heinrich Zille, der bekannte Chronist des Berliner Großstadtlebens, verwies mit der ihm eigenen Komik und Drastik auf das Auseinanderklaffen von Vorstellung und Wirklichkeit, räumte dem bescheidenen Grün im Topf aber immerhin einen wichtigen, wohl auch willkommenen Platz in der Naturkultur des Großstädtlers ein (Abb. 4).

Erklärtes und immer wieder betontes Ziel der Gartenbauvereine war es, durch Blumenpflege und Balkonwettbewerbe die Liebe zur Natur bei der Jugend und in der Arbeiterklasse zu wecken. Sie ordneten sich damit ein in den stärker werdenden Chor von Stimmen, die Natur nicht etwa

als ein feindliches Gegenüber, sondern vielmehr als Objekt bewahrender Zuwendung bestimmten.⁶⁰ Vor dem Hintergrund der Heimat- beziehungsweise Naturschutzbewegung, die auf die Bewahrung oder Wiederherstellung von »Nationallandschaften« fokussiert war, ist jedoch besonders auffällig, welche Repräsentanten des Natürlichen die Initiativen zur Blumenpflege auswählten. Bei den in den Schulprojekten verteilten und kultivierten Pflanzen wie Fuchsie, Pelargonie, Knollenbegonie, Pantoffelblume oder Fleißiges Lieschen handelte es sich nämlich ausschließlich um tropische und subtropische Pflanzen – ganz so, wie auch in dem von Carl Larsson gemalten und so heimelig anmutenden »Blumenfenster« vorwiegend exotische Arten stehen (Abb. 1). An der von Larsson in der Bildmitte platzierten Blume ist anhand der herabhängenden Griffel beispielsweise eine Fuchsie deutlich zu erkennen, während es sich bei der Pflanze rechts außen möglicherweise um eine Pelargonie handelt. Das eine Gewächs stammt somit ursprünglich aus Mittel- und Südamerika, das andere aus Südafrika.⁶¹ Es war gerade die Eigenschaft dieser Pflanzen, sich gut im Haus, also unter menschengemachten und eben nicht natürlichen Bedingungen kultivieren zu lassen, die dazu führte, dass sie bevorzugt als »grüne Mitbewohnerinnen« ausgewählt wurden. Während also zur gleichen Zeit Kunstbildner den Wert der heimischen Pflanzenwelt als Vorlage beschworen und so der Entfremdung von der Natur in der Moderne begegnen wollten, feierten in den Initiativen zur Zimmerkultur exotische Pflanzen weiterhin fröhliche Urständ.⁶²

Bei allem Unbehagen an der Moderne und den kulturkritischen Untertönen, welche die Blumenpflegeinitiativen begleiten, bildeten somit die tropischen Zimmerpflanzen ein bestechendes Zeugnis für die weltweiten Eingriffe des modernen Menschen in die Natur. Sie standen in engem Zu-

60 Diese Idee wurde vor allem von der Heimatschutzbewegung vorangetragen. Vgl. Friedemann Schmall: *Erinnerung an die Natur. Die Geschichte des Naturschutzes im deutschen Kaiserreich*. Frankfurt a.M. 2004; Thomas M. Lekan: *Imagining the Nation in Nature. Landscape Preservation and German Identity, 1885–1945*. Cambridge/MA 2004.

61 Vgl. Heinz-Dieter Krausch: »Kaiserkrone und Päonien rot ...«. *Von der Entdeckung und Einführung unserer Gartenblumen*. München 2007, S. 171–173, 333–338.

62 Vgl. Alfred Lichtwark: *Makartbouquet und Blumenstrauß*. München 1894; Judith Elisabeth Weiss: *Disziplinierung der Pflanzen. Bildvorlagen zwischen Ästhetik und Zweck*. Berlin, München 2020. Siehe auch Weiss' Essay im vorliegenden Band.

sammenhang mit der europäischen Eroberung der Welt. Das zur damaligen Zeit noch kaum kultivierte Usambaraveilchen, das später zu einer der beliebtesten Zimmerpflanzen avancierte, wurde beispielsweise von dem deutschen Kolonialbeamten Walter von Saint Paul-Illaire auf einer Expedition in die Usambaraberge im damaligen Deutsch-Ostafrika »entdeckt« und zur botanischen Bestimmung nach Deutschland geschickt. Dort wurde es dann im Schlossgarten von Herrenhausen in gärtnerische Züchtung genommen.⁶³ Die ursprünglich aus den Tropen und Subtropen stammenden Zimmerpflanzen erfuhren also eine doppelte Domestizierung, doch änderte dies nichts an ihrer Chiffrierung als »Natur« im Rahmen der Blumenpflegeinitiativen. Auch die Tatsache, dass die Stecklinge und Schösslinge, die an die Schulkinder verteilt wurden, von Handelsgärtnereien als wahre Massenprodukte hergestellt und mit modernsten Verkaufsmethoden auf den Markt gebracht wurden, tat ihrer »Natürlichkeit« keinen Abbruch, obschon die besonderen Kulturanforderungen der Pflanzen als »Tropenbewohner« in der zeitgenössischen Ratgeberliteratur breit erläutert und in den Gartenbauzeitschriften ausgiebig diskutiert wurden.

Ausgehend von diesem menschlichen Eingreifen in die Natur – Mobilisierung, Kultivierung und Domestizierung – lassen sich Zimmerpflanzen, die mit so viel Elan und Glauben an die erzieherische Wirkung des Lebendigen verteilt wurden, mit der Philosophin Nicole Karafyllis als »Biofakte« begreifen, das heißt als natürlich-künstliche Mischwesen, die zwar selbst wachsen, aber nicht von selbst wachsen.⁶⁴ Gerade die Pflanzenzüchtungen, welche von den Handelsgärtnereien, die ihrer Kundschaft jedes Jahr Neuheiten präsentierten, mit großer Expertise betrieben und auch unter den Laien in den Gartenbauvereinen intensiv diskutiert wurden, können als paradigmatisch für die technische Zurichtung des Lebenden gelten. Die damals jährlich erscheinenden Versandkataloge beeindruckten noch heute mit ihrem überwältigenden Angebot an Kalt- und Warmhauspflanzen zu günstigen Preisen.⁶⁵ Auch die an Schulkinder ver-

63 Vgl. Ulrich van der Heyden: Koloniales Gedenken im Blumentopf: Das Usambara-Veilchen und sein »Entdecker« aus Berlin. In: Ders., Joachim Zeller (Hg.): Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland. Erfurt 2007, S. 220–222.

64 Vgl. Nicole C. Karafyllis (Hg.): Biofakte. Versuch über den Menschen zwischen Artefakt und Lebewesen. Paderborn 2003.

65 Vgl. hierzu das Themenheft *Gartenbau im Wandel*. Zeitschrift für Agrargeschichte und Agrarsoziologie 57 (2009), H. 1: Harald Bischoff, Werner

teilten Pflanzen gingen auf Zuchtleistungen der Handelsgärtnereien zurück und waren somit mindestens ebenso sehr Kultur als auch Natur – eine Dopplung, die für jedwede Form der Hortikultur bezeichnend ist.

Es ist gängig, von einem ambivalenten Verhältnis der Menschen zur Natur in der Moderne zu sprechen. Birgit Aschmann hat jüngst noch einmal auf den Punkt gebracht, wie heterogen, ja widersprüchlich sich dieses Verhältnis gestaltete und wie sehr es zwischen den Polen Verehrung und Beherrschung oszillierte.⁶⁶ In dieser Untersuchung ging es darum, einen neuen Blick auf dieses komplexe Verhältnis zu gewinnen und eine andere, nämlich häusliche Perspektive einzunehmen. Es ist zum einen deutlich geworden, welche hohen Erwartungen sich im zeitgenössischen Diskurs mit dem »Natürlichen« verbanden. Die Zimmerpflanzen spielten hierbei eine besondere Rolle, kamen in ihnen doch Vitalität und Vulnerabilität auf allerengstem Raum zusammen. Die Lebenskraft der im Topf kultivierten Pflanzen sollte ausreichen, um, so die Idealvorstellung der Hortikulturopädagogen, aus der Mietskaserne eine Naturkultur zu machen, in der die menschlichen ›companions‹ fähig waren, sich von den Übeln ihrer großstädtischen und proletarischen Existenz zu befreien. Die mit der Bedürftigkeit der Pflanzen einhergehende Kümmerpflicht wirkte nachgerade als moralischer, erzieherischer Imperativ. Nicht Temperenzlervereine, Hausfrauenkurse oder Abendschulkurse, sondern Blumenpflege – und damit die über alles erhebende Liebe zur Natur – galt entsprechend als Mittel der Wahl, das den Menschen Hilfe zur Selbsthilfe vermitteln sollte. Zum anderen hat die Analyse gezeigt, dass die Vorstellung von dem, was Natur oder »natürlich« ist, ganz und gar durch das urbane Umfeld wie auch durch den hortikulturellen Rahmen geprägt war, und zwar nicht nur für die Kinder, sondern auch für die naturbewegten Erwachsenen.

Zugleich hat die Untersuchung der Blumenpflegeinitiativen deutlich gemacht, dass in der zeitgenössischen Annahme »natürlicher« Geschlechtseigenschaften eine nicht weiter aufgelöste Dissonanz zwischen Diskurs und Praxis herrschte: Mädchen und Jungen wurden die Pflanzen ohne

Rösener (Hg.): Gartenbau im Wandel – Von den Schlossgärten zum modernen Erwerbsgartenbau. Frankfurt a.M. 2009. Zeitgenössische Samen- und Pflanzenkataloge sind digital einsehbar unter URL: <https://archive.org/details/europeannurserycatalogues> (14. März 2025).

66 Vgl. Birgit Aschmann: Über den Umgang mit der Natur. Inkohärenzen in der Hochmoderne. In: Dies., Monika Wienfort (Hg.): Zwischen Licht und Schatten. Das Kaiserreich (1871–1914) und seine neuen Kontroversen. Frankfurt a.M. 2022, S. 279–313.

geschlechtliche Differenzierung als Mittel in die Hand gegeben, um effektiv in deren häuslicher Umgebung auf sie einwirken zu können. Wenngleich beide Geschlechter die gleiche Leistung zu erbringen hatten und männliche Vorbilder die Blumenpflege prägten, wurden diskursiv dennoch immer wieder die gleichen Stereotype bemüht und etwaige Widersprüche nicht aufgelöst. Darüber hinaus blieb die in den Projekten propagierte Naturerfahrung im Kern auf die biologischen Vorgänge des Wachsens und Werdens reduziert, die dennoch mit ähnlicher Wertschätzung propagiert wurden wie die von der Heimatschutzbewegung als schützenswert erachteten Landschaften. In den Initiativen zur Blumenpflege wurde Natur auf ein menschengemachtes Maß geschrumpft, sodass sie auf jede Fensterbank passte und in einem heimischen Setting erlebbar wurde. Die mehrfache Domestizierung der tropischen und subtropischen Pflanzen blieb unerwähnt, ja galt vielmehr als Vorteil, denn schließlich wurde Natur so für jeden und jede, überall und zu jeder Jahreszeit zugänglich. Bei allen Ambivalenzen bleibt das Bild einer bedingungslos verfügbar gemachten Natur ohne Limit oder, in anderen Worten, von Tropen auf der Fensterbank.

SABINE WALTER

Grüner Wohnen im Haus Hohe Pappeln

Natur und Stil bei Henry van de Velde

The Belgian art reformer Henry van de Velde's home is a prime exemplar of his concept of living in and with nature, which aimed to enhance quality of life and health. This essay reveals that nature's colors and shapes also inspired him to create paintings and designs for decorative arts.

Natur als Quell ästhetischer Inspiration und ein Leben in »intimer Beziehung zur Natur« (van de Velde 1962, 451) waren für den belgischen Maler, Architekten und Designer Henry van de Velde (1863–1957) von zentraler Bedeutung. Wie er das in der Natur wahrgenommene Gleichgewicht von Funktionalität und Schönheit in seine Kunst zu übertragen suchte, zeigt beispielhaft sein von der englischen Arts&Crafts-Bewegung inspiriertes Haus Hohe Pappeln in Weimar. Die innige Naturverbundenheit des Jugendstilkünstlers kommt in diesem Gebäude, das von 1908 bis 1919 Wohnsitz der Familie van de Velde war, zentral zum Tragen (Abb. 1). Das Ensemble aus Garten und Gebäude erlaubt es, die Bedeutung der Natur für van de Veldes Gesamtkunstwerk Haus Hohe Pappeln sinnlich-museal zu vermitteln. Die Rekonstruktion der einst lebendigen Natur im Innenbereich des Hauses stellt dagegen eine Herausforderung dar.

Natur als Quelle der Kraft und Inspiration

Das kreative Tätigsein in der Natur und das Thema Landschaft hatte für den Maler Henry van de Velde bereits während seiner Ausbildung Gewicht. Noch Jahrzehnte später wunderte er sich in seinen Memoiren, wie die Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen ihrer Landschaftsklasse eine direkte Betrachtung der Natur untersagen konnte. Unter Depressionen und tiefen Erschöpfungszuständen leidend, empfand er Aufenthalte im Freien und Gartenarbeit als heilend. In seinen Gemälden versuchte er, die Kraft festzuhalten, »mit der die Natur die armen Lebewesen tröstet und stärkt« (van de Velde 1962, 65). Bewusst arbeitete er vor großen Atelierfenstern mit dem inspirierenden Blick in die Weite und ließ sich vom Gleichgewicht der Landschaft beruhigen. Lebensrefor-



merisch bewegt, idealisierte der bekennende Sozialist die Natur als Gegenpol zu den »hässlichen« Urbanisierungs- und Industrialisierungstendenzen seiner Zeit. Offen verachtete er ein »kulturloses« Industriebürgertum, dessen Verkommenheit sich in »kränklichen« Grünanlagen spiegle (van de Velde 1962, 176). Dagegen rühmte er die Landschaft als Quelle der Kraft und Inspiration. Im Sinne von Friedrich Nietzsches Überzeugung, »Wir sind so gern in der freien Natur, weil diese keine Meinung über uns hat« (1878) (Nietzsche 1999, 322), nahm auch Henry van de Velde die Natur als einen Ort wahr, der keine Unterwerfung verlange.

Passagen aus *AMO*, einem Text über schöne Formen, fassen im Jahr 1909 Henry van de Veldes Bewunderung für die Natur zusammen: »Ich liebe die Blumen, die Augen der Erde, die sich bei ihrem Erwachen öffnen. [...] Ich liebe die Bäume, die das vollbracht haben, woran wir scheiterten«; »Ich liebe den Leib der Insekten, deren bewegliche Gelenkfügung den gleichen mechanischen Sinn aufweist, wie die Gelenke des Harnischs. Ich liebe die Muscheln, deren zierlichen kegelförmigen Körper ein Netz von Geäder einspinnt [...]« (van de Velde 1909, unpag. [7, 10]).

Naturformen als ästhetische Vorbilder

Nach einer künstlerischen Krise wandte sich Henry van de Velde zu Beginn der 1890er Jahre von der Malerei ab. Mit dem sozialreformerischen Anspruch, eine moderne Gesellschaft für den »neuen Menschen« zu gestalten, widmete er sich von nun an der angewandten Kunst und der Architektur im Neuen Stil. Gemäß seinem Credo einer »Vernunftgemäße[n] Schönheit« sollten Funktion und Ästhetik als gleichwertige Maßgaben vereint werden. Als gestalterische Vorbilder dienten durchaus auch Maschinen und Stahlkonstruktionen, vor allem orientierte er sich jedoch an der Natur, die evolutionsbedingt nur »logische«, also konstruktiv sinnvolle Formen hervorbringe. Über die Grundidee einer mustergültigen Vernunft hinaus ließ er sich in Farb- und Formgebung von konkreten Naturbeispielen inspirieren. Seine Vasen erinnern an Blumen und Meeresbewohner wie Quallen oder Tintenfische. Muster und Ornamente sind häufig Anleihen aus der Welt der Blüten (Abb. 2). Einige Formen sind möglicherweise auch auf die Illustrationen in der zwischen 1899 und 1904 von Ernst Haeckel (1834–1919) herausgegebenen Reihe *Kunst-Formen der Natur* zurückzuführen, welche die europäische Kunst der Jahrhundertwende maßgeblich beeinflussten. Mit dem in Jena lebenden Zoologen und Philosophen war Henry van de Velde über seine Frau Maria weit-





Abb. 1: Blick aus dem Garten auf das von Henry van de Velde entworfene Haus Hohe Pappeln, Aufnahme von 2019



Abb. 2: Henry van de Velde, Möbel- und Dekorationsstoff ›Tula‹, 1902



läufig verwandt. Maria van de Velde, geborene Sèthe, liebte Blumen. Im Briefwechsel des Ehepaars ging sie detailliert auf die einzelnen Pflanzen in ihren jeweiligen Hausgärten ein. Für die Mitte der 1890er Jahre von Henry und Maria van de Velde gemeinsam gestalteten Tapeten dienten Dahlien und Tulpen als Vorbilder. Die neueste Forschung erklärt die für den Künstler ungewöhnlich deutliche Erkennbarkeit der Blüten in den Tapeten mit Maria van de Veldes besonderer Aufmerksamkeit für Blumenformen (Malevez, Vranckx 2025).

Zwar sind Naturmotive wie Pflanzen und Insekten um 1900 im Jugendstil weit verbreitet, doch im Gegensatz zur darstellenden Ornamentik zeitgenössischer Künstler wie Hector Guimard oder Victor Horta verwendete Henry van de Velde ausschließlich abstraktes Dekor. Er hielt darstellende Zierelemente für willkürlich »aufgeklebt« (van de Velde 1903, 103) und zweckbezogen sinnlos. Stattdessen hob er funktionale Details wie Griffe oder Lüftungssiebe gestalterisch hervor. Entsprechend seiner Überzeugung, dass eine dem Gegenstand immanente konstruktive »Vernunft« dessen Nutzerinnen und Nutzer inspiriere, wählte er lineare Formen, damit die »Kraft« der geschwungenen Linie sich auf dessen Nutzer übertrage (van de Velde 1902, 189). Maßgebliche Inspiration für van de Veldes Linienführung sollen am Strand beobachtete, anbrandende Wellen gewesen sein. Ebenfalls prägend war die um 1900 in Europa angesagte japanische Druckgrafik mit pulsierenden Linien.

Im Jahr 1902 zog Henry van de Velde mit seiner Familie nach Weimar, wo er, vermittelt von Harry Graf Kessler und Elisabeth Förster-Nietzsche, im Auftrag des Großherzogs das lokale Kunsthandwerk und die Industrie stilistisch beraten sollte. In der von ihm gegründeten, 1908 offiziell eröffneten Großherzogliche Kunstgewerbeschule wurde der Neue Stil gelehrt und umgesetzt. Die Aquarelle aus dem Grundkurs Farbenlehre veranschaulichten, wie die Schülerinnen und Schüler von der naturalistischen Anschauung eines Arrangements aus Blumen zu abstrakten Farbharmenien gelangten. Die *Kunst-Formen der Natur* von Ernst Haeckel waren weitere Vorlagen in der Schulbibliothek.

Das Haus Hohe Pappeln

Die Familie van de Velde betätigte sich gern in der Natur, wanderte, fuhr Fahrrad und ging schwimmen (Abb. 3). Das Wohnhaus Hohe Pappeln lag damals außerhalb von Weimar in Alleinlage am Rand der kleinen Ortschaft Ehringsdorf. In der freien Natur schien es den Eltern möglich, ihre





*Abb. 3: Die Familie van de Velde vor der Südseite des Hauses
Hohe Pappeln mit der offenen Veranda, 1912*



fünf Kinder den lebensreformerischen Idealen entsprechend ohne gesellschaftliche Zwänge in Licht und Luft aufwachsen zu lassen. Nach den umstehenden hohen Pappeln benannt, besaß das Gebäude einen großzügigen Garten, der mit Blumen und Obstbäumen bepflanzt war und Bereiche für ein geselliges Zusammensein sowie gärtnerische Anbauflächen aufwies. Das Ehepaar van de Velde genoss die Selbstversorgung, pflanzte und pflegte Obst und Gemüse mit eigenen Händen. Im eigenen Treibhaus wurden Sträucher, Blumen und Gemüse gezüchtet und überwintert. Die Kinder waren in die Gartenarbeit eingebunden, besaßen Kaninchen und kümmerten sich auch um die Hühner.

In seinen Lebenserinnerungen beschreibt Henry van de Velde, dass die Haustür bei gutem Wetter immer offenstand. Tatsächlich ist die gesamte Architektur auf Durchlässigkeit zwischen Außen und Innen angelegt. Die Südseite im Erdgeschoss besitzt eine den Garten und das Haus verbindende offene Veranda. Im Obergeschoss befinden sich Balkone, die in zwei weitere Himmelsrichtungen zeigen. Sie haben nichts gemein mit den für repräsentative Zwecke angegliederten Vorbauten gründerzeitlicher Stadtvillen, sondern wurden als integraler Bestandteil des familiären Wohnens genutzt. Die Farben der blühenden Blumen und Sträucher harmonierten mit der Inneneinrichtung, sodass der Blick aus dem Fenster einem Gemälde glich. Zugleich wurden passende Sträuße gebunden, die mit den Blüten Farb- und Formelemente aus dem Garten in das Interieur einbrachten und die intendierte Durchlässigkeit von Innen und Außen erneut dinglich betonten. Auf dem Natursteinbrunnen im Garten stand in weißem Marmor die Figur *Kniender Jüngling* (1898) des befreundeten belgischen Bildhauers George Minne. Die Skulptur im Außenbereich ergänzte die in den Wohnräumen befindliche Kunstsammlung mit herausragenden Werken zeitgenössischer Malerei, Grafik und Plastik.

Wie historische Fotografien belegen, gehörten auch Pflanzen wie selbstverständlich zur Inneneinrichtung. Die von van de Velde im Neuen Stil entworfenen Vasen dienten nicht nur als Dekor, sondern wurden wie bereits geschildert mit bunten Sträußen aus dem Garten befüllt. Als eigener ästhetischer Beitrag komplettierten Pflanzen in modernen Keramikgefäßen das Gesamtkunstwerk. Auf den gestuften Ablagen in der Wand über der zentralen Treppe von der Wohndiele zum Obergeschoss standen einst abstrakt bemalte Übertöpfe mit Zierspargel und Pelargonien (Tafel 9). Als zusätzliche Kunstwerke aus dem Tierreich schmückten eine Sammlung bunter Schmetterlingspräparate und ein perlmuttschimmerndes Nautilusgehäuse das ansonsten farblich zurückhaltende Arbeitszimmer.



Pflanzen im Museum

Das Haus Hohe Pappeln, eine weithin bekannte Ikone der Moderne, ist heute als Museum geöffnet. Der Garten und der repräsentative Wohnbereich im Erdgeschoss können besichtigt werden. Im Jahr 1919 von der Familie verkauft, wurde das Grundstück in der Folge mehrfach geteilt und die Architektur umgebaut. Die Einrichtung der Familie van de Velde ist verschollen beziehungsweise nicht mehr für Weimar verfügbar. Erst in den 1990er Jahren wurden Gebäude und Garten ihrem ursprünglichen Erscheinungsbild wieder angepasst. Die Tore, das Rondell und die Pergola sind nicht mehr erhalten und wurden als originalgetreue Nachbildungen ergänzt. Der Garten ist mit zeittypischen Gewächsen bepflanzt, und den Brunnen schmückt ein bronzener Nachguss von George Minnes *Kniendem Jüngling*. Zur Vermittlung von Henry van de Veldes Stil und seiner Idee des Gesamtkunstwerks sind die Innenräume mit originalen, jedoch nicht ursprünglich zum Haus gehörenden Möbeln und Kunstgewerbe ausgestattet. Mit Blick auf das naturverbundene Leben der Familie und hinsichtlich der Bedeutung der Natur für das Werk van de Veldes wären bunte Blumensträuße und üppige Topfpflanzen in den Räumen eine gleichermaßen sinnfällige wie wünschenswerte Ergänzung. Frische Gartensträuße sind jedoch aus organisatorischen und finanziellen Gründen für das Museum nicht umsetzbar. Auch konservatorische Argumente schließen »lebendige Natur« im Museum aus: Auslaufendes oder verschüttetes Wasser könnte der Architektur und den originalen Objekten schaden. Es ist nicht auszuschließen, dass falsch gepflegte Zimmerpflanzen, die zu feucht gehalten oder unregelmäßig gegossen werden, zusätzliche Klimaschwankungen verursachen. Von Pflanzen angezogene Insekten nisten sich in der Blumenerde ein, die auch Nährboden für Mikroorganismen und Schimmelpilze ist. Die Möglichkeit eines solchen Befalls wäre nicht zu tolerieren. Dennoch soll das Thema Pflanzen auch im musealen Bereich des Hauses Hohe Pappeln sichtbar werden. Als eine kleine, aber wirkungsvolle Maßnahme zusätzlich zum heute wieder malerischen Blick in den Garten wurde die oben beschriebene Wand über der Treppe zum Obergeschoss mit nunmehr künstlichem Zierspargel und Pelargonien ausgestattet (Abb. 4). Die Plastikpflanzen in schlichten Tontöpfen wirken täuschend echt. Sie zeigen die ursprüngliche Funktion der gestuften Ablagen, beleben die ansonsten kahle Wand über der Treppe und vermitteln im Sinne Henry van de Veldes mehr Natur im Wohnbereich.





Abb. 4: Die nachgebildete Wohndiele zur Nutzung für Besucherinnen und Besucher mit künstlichem Zierspargel und Pelargonien über der Treppe, Aufnahme von 2023

Literaturauswahl

Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens. Hg. u. übertragen v. Hans Curjel. München 1962. – Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1999. Bd. 2: Menschliches, Allzumenschliches I und II. – Henry van de Velde: AMO. Leipzig 1909. – Henry van de Velde: Vernunftgemäße Schönheit. In: Ders.: Essays. Leipzig 1910, S. 75–122. – Henry van de Velde: Renaissance im modernen Kunstgewerbe. Berlin 1903. – Henry van de Velde: Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig 1902. – Apolline Malevez, Pauline Vranckx: The Advantages of Being a Wallflower? Searching for Maria Sèthe at Bloemenwerf; URL: <https://b-i-n-g-o.be/article/the-advantages-of-being-a-wallflower-searching-for-maria-sethe-at-bloemenwerf/> (28. August 2025).





Tafel 9
Die Wohndiele im Haus Hohe Pappeln
mit Zierspargel über der Treppe zum Obergeschoss, 1909

KATHARINA GÜNTHER

Gefühlt natürlich

Die Topfpflanze als Motiv in der expressionistischen Malerei

Zu den Motiven der expressionistischen Malerei zählt auch die bescheidene Topfpflanze. Doch warum nimmt sich eine so umstürzlerische Strömung dieses häuslichen, ja spießig-bürgerlichen Motivs an? In diesem Aufsatz wird gezeigt, wie sich das Sujet bei näherem Hinsehen überraschend gut in einige Schlüsselthemen des Expressionismus einfügt, wie etwa das Verhältnis zur Natur, Exotismus und Sterblichkeit.

Amongst many others, the humble potted plant is a motif of Expressionist painting. But why would such a revolutionary movement deal with this domestic, even bourgeois subject? This essay shows how, on closer inspection, it fits surprisingly well into some of the key themes of Expressionism, such as the relationship to nature, exoticism, and mortality.

Neben der traditionellen akademischen Malerei stellte der Expressionismus des frühen 20. Jahrhunderts nichts weniger als die bürgerliche Lebensweise infrage. Der Maler Oskar Kokoschka beschrieb ihn 1971 im Rückblick als eine »revolutionäre Bewegung«.¹ In der Malerei des Expressionismus findet sich eine Vielzahl an Motiven, von Aktszenen bis zum modernen Großstadtgetümmel. Doch auch die bescheidene Topfpflanze erscheint auf den Leinwänden, zwar in geringer Zahl, doch deutlich wahrnehmbar. Ist es ein Widerspruch, dass sich eine so umstürzlerische Strömung wie der Expressionismus dieses häuslichen, scheinbar harmlosen, ja spießig-bürgerlichen Motivs annimmt? Hermann Hesse lässt schließlich im Roman *Steppenwolf* von 1927 den Protagonisten Harry Keller als Reaktion auf die vor der Nachbarwohnung zu sehenden Zimmerpflanzen, eine Araukarie und eine Azalee, sagen: »Ich weiß nicht, wer da wohnt, aber es muss hinter dieser Glastür ein Paradies von Reinlich-

1 Oskar Kokoschka: *Mein Leben*. München 1971, S. 119; zit. nach Jutta Hülsewig-Johnen: *Der böse Expressionismus. Neue Kunst für eine neue Gesellschaft*. In: Dies., Henrike Mund (Hg.): *Der böse Expressionismus. Trauma und Tabu. Ausstellungskatalog Bielefeld*. Köln, Bielefeld 2017, S. 22–37, hier S. 25.

keit und abgestaubter Bürgerlichkeit wohnen, von Ordnung und ängstlich-rührender Hingabe an kleine Gewohnheiten und Pflichten.«² Zwar handelt es sich bei »dem Expressionismus« in der bildenden Kunst keineswegs um eine homogene Gruppe, und individuelle Motivationen für die jeweilige Motivauswahl können stark voneinander abweichen. Im Folgenden soll jedoch gezeigt werden, wie sich dieses auf den ersten Blick im Kontext des Expressionismus weniger erwartbare Sujet bei näherem Hinsehen überraschend gut in einige Schlüsselthemen der Strömung einfügt.

Zunächst folgt ein kurzer Überblick über die Geschichte, Einflüsse und Charakteristika des Expressionismus und das Erscheinen der Zimmerpflanze als Motiv. Daran an schließt sich ein genauer Blick auf die neuen Darstellungsweisen und künstlerischen Ziele der expressionistischen Künstlerinnen und Künstler sowie darauf, was dies für die Abbildung von Pflanzen bedeutet, insbesondere in Bezug auf Gefühl und Innerlichkeit. Schließlich wird das Motiv der Topfpflanze im Kontext von weiteren für den Expressionismus bedeutenden Themengebieten besprochen: dem Verhältnis zur Natur, Exotismus und Sterblichkeit.

Expressionismus

In Deutschland wird der Expressionismus hauptsächlich mit den Künstlergruppen *Brücke* und *Der Blaue Reiter* verbunden. Die *Brücke* wurde 1905 in Dresden gegründet und bestand im Kern aus den Malern Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein und Otto Mueller. Die Gruppe ging 1913 bereits wieder auseinander. *Der Blaue Reiter* entwickelte sich um 1912 in München um Franz Marc und Wassily Kandinsky; es gehörten ihm aber auch in loser Vereinigung Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Alfred Kubin und Paul Klee an. Assoziiert wird auch August Macke, der aber ebenso dem rheinischen Expressionismus zugeordnet wird. *Der Blaue Reiter* löste sich 1914 zu Kriegsbeginn auf. In Worpswede befand sich ein Zentrum des nordischen Expressionismus, doch auch in Wien und Budapest bildeten sich expressionistische Tendenzen in der Malerei aus.

2 Hermann Hesse: *Der Steppenwolf*. Frankfurt a.M. 1974 [1927], S. 19 f.; zit. nach Kathrin Grotz, Patricia Rahempour: *Pflanze Ikone Phänomen – Der Gummibaum*. In: Dies. (Hg.): *Geliebt, gegossen, vergessen – Phänomen Zimmerpflanze*. Ausstellungskatalog Berlin. Berlin 2019, S. 112–117, hier S. 112.

Zu den Vorbildern des Expressionismus gehörten vor allem zeitgenössische künstlerische Positionen und Strömungen aus Frankreich. Maler wie Paul Cézanne, Paul Gauguin und Vincent van Gogh, aber auch die sogenannten Fauves, mit den Hauptvertretern Henri Matisse, André Derain und Maurice de Vlaminck, hatten bereits in den vorangegangenen Jahrzehnten neue Zugänge zu Perspektive, Form und Farbe gefunden und begonnen, die Verbindung zwischen Realität und Abbildung aufzuheben. Gemeinsame formale Merkmale der expressionistischen Bewegung in der bildenden Kunst sind die Tendenz zur Abstraktion, wie eine gewisse Flächigkeit und leuchtende Farben, die beginnen, einen Eigenwert zu entwickeln, sowie die Betonung von Materialität und Farbauftrag. Zudem loteten alle Malerinnen und Maler auf ihre Weise die Beziehung zwischen dem Subjekt und der Welt aus und fragten, ob nicht möglicherweise das Innere das eigentlich Abbildwürdige sei, beziehungsweise wie das Innere die Gestalt und die Wahrnehmung des Äußeren bestimme.³

Der Expressionismus war ein Zeitphänomen, das auf die vorherrschenden Umstände reagierte.⁴ Die Industrialisierung schritt um die Jahrhundertwende rapide voran; dazu kamen unzählige bahnbrechende Entdeckungen und Neuerungen in Wissenschaft und Technik. Die preußisch-wilhelminische Gesellschaft war von konservativen Werten, traditionellen Geschlechterrollen und Lebensentwürfen geprägt. Die Lebensumstände wandelten sich schnell und existentiell, was für einige neuen Reichtum bedeutete, für viele andere aber tiefste Armut und Wohnungsnot in den Großstädten. Umstürze lagen in der Luft: Soziale Spannungen wuchsen und brachen in den frühen Arbeiter- und Frauenbewegungen auf. Die Kunst, die an den Akademien und Hochschulen gelehrt wurde, orientierte sich an den Gesetzen der Natur und der Antike. Über allem schwebte ein Gefühl der Erschöpfung und Überforderung, der Bedrohung und der Krise sowie der Entfremdung des Menschen von und der Erschütterung seiner Position in seiner Welt.⁵ Der Expressionismus war eine Rebellion gegen diese Zustände, gegen überholte Konventionen, festge-

3 Vgl. Paul Vogt: *Expressionismus: Deutsche Malerei zwischen 1905 und 1920*. Köln 1978, S. 6–8, hier S. 6.

4 Vgl. hierzu Jutta Hülsewig-Johnen: *Der böse Expressionismus* (Anm. 1), S. 23 sowie Paul Vogt: *Expressionismus* (Anm. 3), S. 6.

5 Vgl. ebd. sowie Wolfgang Martynkewicz: *Das Zeitalter der Erschöpfung. Die Überforderung des Menschen durch die Moderne*. Berlin 2013, S. 12–15; Donald E. Gordon: *Expressionism. Art and Idea*. New Haven, London 1987, S. 3 f.

legte Rollenmuster und überkommene Traditionen. Jutta Hülsewig-Johnen beschreibt die Strömung als »Kampfansage einer neuen Zeit an die Überzeugungen und Werte der alten; das Kampfmittel ist die Kunst«. ⁶ Anti-bürgerlich, antiakademisch und manchmal anarchistisch griff man zielgerichtet bürgerliche Tabuthemen wie Körperlichkeit und Sexualität auf. ⁷

Typische Motive des Expressionismus sind dementsprechend Großstadtszenen, Akte, Landschaften und Porträts. Auch Stilleben finden sich in den Œuvres der Expressionistinnen und Expressionisten. Quantitativ stellen sie allgemein ein untergeordnetes Genre dar, auch wenn die Häufigkeit von Position zu Position variiert. Ernst Ludwig Kirchner kreierte etwa 1500 Gemälde (mit Rückseiten) wovon immerhin 61 Stilleben sind. ⁸ In dieser Gruppe gibt es etwa sechs Kompositionen mit Topfpflanzen. Die Sichtung von Ausstellungskatalogen lässt für Gabriele Münter eine große Menge an Zimmerpflanzendarstellungen erahnen – ein Werkverzeichnis befindet sich momentan noch in Arbeit. ⁹ Auf den 295 bekannten Gemälden Otto Muellers finden sich sehr vereinzelt Schnittblumen, aber im Hintergrund nur eines Gemäldes, *Zwei Zigeunerinnen mit Katze* (um 1927), eine auf einer Fensterbank platzierte Zimmerpflanze. ¹⁰ August Macke thematisierte in immerhin 26 von 592 im Werkverzeichnis aufgeführten Gemälden Topfpflanzen aller Art von Azaleen, Hyazinthen, Begonien bis hin zu Palmen und Petunien (Abb. 1). ¹¹

Wenn auch in vergleichsweise geringer Anzahl – Zimmerpflanzen sind Teil des expressionistischen Bildprogramms. Doch warum haben die expressionistischen Malerinnen und Maler dieses Sujet gewählt, wo sich doch andere Motive besser eigneten, um die oben beschriebenen Zustände zu kommentieren und ihre Ziele zu erreichen? Und das zumal der

6 Jutta Hülsewig-Johnen: Der böse Expressionismus (Anm. 1), S. 24.

7 Vgl. ebd., S. 29.

8 Vgl. Wolfgang Henze: Stilleben. Vom Expressionismus bis zur Gegenwart. In: Stilleben. Vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Ausstellungskatalog Wichtrach. Wichtrach 2014, S. 5–7, hier S. 6; Ernst Ludwig Kirchner Archiv, URL: <https://www.henze-ketterer.ch/ernst-ludwig-kirchner-archiv> (7. Februar 2025).

9 Die Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung bereitet momentan einen Catalogue Raisonné vor; siehe URL: <https://www.muenter-stiftung.de/de/werkverzeichnis-2/> (7. Februar 2025).

10 Siehe Tanja Pirsig-Marshall, Mario-Andreas von Lüttichau: Otto Mueller. Catalogue Raisonné. Leipzig, Köln 2020. Bd. 1, S. 288.

11 Siehe Ursula Heidenreich: August Macke – Gemälde. Werkverzeichnis. Ostfildern 2008.



*Abb. 1: August Macke:
Blumen am Fenster Begonien in Töpfen I, 1910*

dauerhafte Besitz gerade exotischer Zimmerpflanzen nur durch ein verträgliches Raumklima, geschaffen von den neuen Rohrheizungen und den neuerdings günstigen großen, lichtdurchlässigen Glasscheiben des mit so großer Skepsis, ja Ablehnung betrachteten Industriezeitalters ermöglicht wurde?¹²

¹² Vgl. Andreas Gröger: Als die Tropen unsere Wohnzimmer eroberten. Kleine Geschichte der Zimmerpflanzen. München 2019, S. 9.

Projektionsfläche

Um diese Fragen zu beantworten, lohnt es sich, genauer zu beleuchten, wie die Geranien, Alpenveilchen und Palmen der Expressionisten und Expressionistinnen dargestellt wurden und was sie auf der Leinwand repräsentieren. In Gabriele Münters Gemälde *Stilleben mit Krug* von 1910 (Abb. 2) scheint eine graue Farbfläche mit grünen, roten und weißen Schattierungen sowohl eine Wand mit Heiligenbild zu sein als auch die Ablagefläche der Objekte im Bild zu konstituieren. Eine Differenzierung ist nicht auszumachen. Wir sehen einen größeren weißen und einen kleinen blauen Krug, ein braunes Kännchen, einen weißen Teller, auf dem ein Stück Obst zu sehen ist, und eine Zimmerpflanze. Aus dem bräunlichen Topf wachsen zwei große, grüne Blätter heraus, und eine oder mehrere rosa Blüten sind auszumachen. Alle Objekte werden von massiven schwarzen Linien umrahmt.

Münter wendet kaum eine der Techniken an, die es der Malerei erlauben, Tiefe in das Bild hinein vorzutäuschen, wie etwa Schattenwurf. Auch verleiht sie den Objekten selbst keine Dreidimensionalität. Stattdessen haben wir es etwa bei den Blättern der Pflanze mit einer homogenen grünen Fläche zu tun. Es fehlen jegliche Details, wie etwa der Stiel oder die Blattrippen. Alle Formen im Gemälde sind stark abstrahiert, verfremdet und verzerrt, was sich besonders deutlich bei der Darstellung der Krüge zeigt. Die Bestimmung der Pflanze ist aufgrund des Abstraktionsgrads schwierig – möglicherweise handelt es sich um eine Gummibaumvariante. Münter erzeugt aber ein harmonisches Zusammenspiel von Formen und Farbflächen, bei dem der Kontrast der Komplementärfarben Grün und Rot und deren Variationen im Vordergrund stehen.

Zwar sind Münters Gemälde noch klar in der gegenständlichen Realität verhaftet, exakte Illustration hat allerdings keine Priorität – mehr noch, formale Darstellung und Motiv hängen nicht mehr gezwungenermaßen zusammen. Über die Entstehung des Gemäldes *Mann im Sessel* (1913), berichtete Münter 1952,

[a]ls er [der Maler Paul Klee] in meinem großen Nachdenksessel saß und sich mit Kandinsky unterhielt, sah ich plötzlich ihn im Zimmer und das Zimmer mit ihm ganz bildhaft. Ich nahm mein kleines Skizzenbuch, das ich immer zur Hand habe, und machte schnell unbenutzt eine Notiz. Die weiße Hose stand im Mittelpunkt des Bildes, und der Mann war in lauter Rechtecken mit dem Sessel und den Bildern der Wand verwachsen. [...] Frei und nach eigenem Gesetz ist das Bild entstanden, gestützt auf meine Bleistiftskizze und geschöpft aus

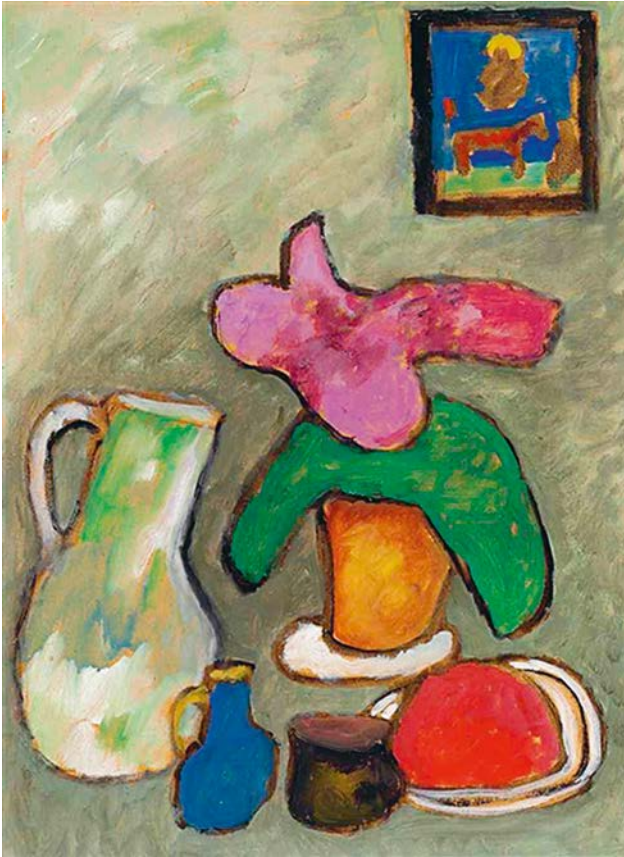


Abb. 2: Gabriele Münter: *Stilleben mit Krug*, 1910

der Palette. Nach dem Naturanblick habe ich mich nicht mehr gerichtet. [...] Ein Porträt von Klee zu malen, hatte ich nicht im Sinn; [...].¹³

Ähnliches lässt sich auch bei Münters Darstellungen von Pflanzen feststellen: Wir haben den Bereich der naturalistischen Dokumentation von Natur verlassen.

13 Gabriele Münter: *Mein Mann im Sessel*. In: *Die Kunst und das schöne Heim* 51 (1952/53), H. 2, S. 53; zit. nach Isabelle Jansen: »Ohne Respekt vor dem Menschen ist kein wahres Bildnis möglich«. Die Bedeutung der Menschendarstellung für Gabriele Münter. In: Kathrin Baumstark (Hg.): *Gabriele Münter. Menschenbilder*. Ausstellungskatalog Hamburg. München 2023, S. 30–41, hier S. 35.

Die Expressionisten und Expressionistinnen beschäftigten sich intensiv mit den Theorien von Sigmund Freud, Carl Gustav Jung und Alfred Adler, aber auch mit Okkultismus, Anthroposophismus, Spiritismus und Theosophie.¹⁴ Dies führte zu einem neuen Verständnis davon, was sie als die Aufgabe von Kunst ansahen, beziehungsweise was sie mit ihrer Malerei erreichen wollten. Man misstraute der sichtbaren Realität und zweifelte an, was überhaupt abbildungswürdig ist. In einer Abkehr von den althergebrachten äußerlich-materialistischen Sichtweisen überlegte man stattdessen, ob nicht das Innere, das konstituiert, wie man sich selbst oder das Gesehene wahrnimmt, möglicherweise das sei, was wahr und wahrhaftig ist.¹⁵ August Macke erklärte 1914 im Almanach *Der Blaue Reiter*: »Der Mensch äußert sein Leben in Formen. Jede Kunstform ist Äußerung seines inneren Lebens. Das Äußere der Kunstform ist ihr Inneres.«¹⁶ Kirchner hielt ähnliche Ideen in seinem Tagebuch fest: »Die Malerei dient heute nur dem Traumgefühl, der Phantasie, dem Empfinden, das einst der Religion gehörte. Sie ist frei in jeder Weise. [...] Meine Arbeit [...] bedeutet Neuschaffung eines inneren Bildes mit abstrakten Formen, eine Concentration, das im Erleben innerlich Gesehene zu schaffen.«¹⁷

Derart frei und von der Aufgabe der akkuraten Beschreibung einer äußeren Realität enthoben, können die Motive der Expressionistinnen und Expressionisten nun andere Aufgaben übernehmen. Auch Blumen und Pflanzen, so betont Nicole Fritz, sind nun »Projektionsfläche für emotionale Befindlichkeiten [...]«. So dienten Fauna und Flora in den malarischen Nahansichten des Expressionismus als Ausdrucksträger für die unmittelbare Selbstwahrnehmung des Künstlers sowie als vegetabile Stell-

14 Vgl. Jutta Hülsewig-Johnen: Der »Neue Mensch« – Das Ich als Symbol. Eine Physiognomie der Selbst- und Künstlerbildnisse Ernst Ludwig Kirchners. In: Dies. (Hg.): Ernst Ludwig Kirchner und die »Brücke«. Selbstbildnisse – Künstlerbildnisse. Bielefeld, Leipzig 2005, S. 10–24, hier S. 15 f.

15 Vgl. Donald E. Gordon: Expressionism (Anm. 5), S. 47; Paul Vogt: Expressionismus (Anm. 3), S. 13; Jutta Hülsewig-Johnen: Der »Neue Mensch« (Anm. 14), S. 16.

16 August Macke: Die Masken. In: Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hg.): Almanach Der Blaue Reiter. München ²1914, S. 22; zit. nach Jutta Hülsewig-Johnen: Der »Neue Mensch« (Anm. 14), S. 16.

17 E.L. Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften. Hg. v. Lothar Grisebach. Köln 1968, S. 172, 175; zit. nach Jutta Hülsewig-Johnen: Der »Neue Mensch« (Anm. 14), S. 17.



Abb. 3: Gabriele Münter: Mann am Tisch (Kandinsky), 1911

vertreter für diese.«¹⁸ Ein weiteres Gemälde von Münter verdeutlicht diese Idee trefflich. In *Mann am Tisch (Kandinsky)* von 1911 hält die Malerin ihren Lebensgefährten Wassily Kandinsky fest (Abb. 3). Dieser sitzt an einem gedeckten Tisch, auf dem sich neben einer Tasse und einem Teller mit Gebäck auch eine Topfpflanze befindet. Das Gewächs nimmt einen überproportional großen Teil der Komposition ein, und die spitzen Blätter der palmenartigen Pflanze scheinen die Figur zu bedrängen und ihr bedrohlich nahe zu kommen. Sie werden darum als abwehrend gedeutet sowie als Zeichen der Dissonanz und Entfremdung zwischen den Partnern.¹⁹

18 Nicole Fritz: Naturprozesse in der Kunst. Vom Expressionismus bis in die Gegenwart. In: Dies., Kunstmuseum Ravensburg (Hg.): Ich bin eine Pflanze: Naturprozesse in der Kunst. Ausstellungskatalog Ravensburg. Bielefeld, Berlin 2015, S. 67–81, hier S. 69.

19 Vgl. Annegret Hoberg: Gabriele Münter in München und Murnau 1901–1914. In: Dies., Helmut Friedel (Hg.): Gabriele Münter 1877–1962. Retrospektive. Ausstellungskatalog München, Frankfurt a.M. München 1992, S. 27–46, hier S. 40.

Natur

Für die Expressionistinnen und Expressionisten spielte die Auseinandersetzung mit der Natur eine entscheidende Rolle, wenn auch in unterschiedlichen Ausformungen. Wo August Macke etwa sich eher den Parks und Gärten zuwandte und den Menschen vornehmlich als in die »gestaltete Natur« eingebunden betrachtete, pflegten die *Brücke*-Maler eine enge Beziehung mit der freien Natur.²⁰ Als Reaktion auf die eingangs beschriebene, als bedrohlich und einengend empfundene Zeitsituation entwickelten sie eine starke Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und einem Leben in Harmonie mit der möglichst ungezähmten, von der Zivilisation nicht berührten Natur. Nach der Vorstellung der *Brücke*-Expressionisten lebte »[d]er ›Neue Mensch‹ [...], im Einklang mit den ›Lebensreform‹-Bestrebungen der Zeit, in ›freier Natürlichkeit‹ und Selbstbestimmung, ohne die einengenden Schranken gesellschaftlicher Konventionen«.²¹ Entscheidend für die Entwicklung dieses Lebensentwurfs war auch die Identifikation mit der imaginierten Lebenswelt der außereuropäischen Naturvölker.²² Als Konsequenz unternahmen die *Brücke*-Künstler in den Sommermonaten gemeinsame Ausflüge an die Moritzburger Seen nahe Dresden oder teils lange Reisen an die Ostsee. Dort ging man den Idealen der Lebensreformbewegung entsprechend körperlichen Aktivitäten wie Bumerangwerfen und Bogenschießen nach, die sicher auch einen Bezug zu den Naturvölkern herstellten, die man sich zum Vorbild gemacht hatte.²³ Als Fortsetzung des Aktstudiums im Atelier malte und zeichnete man die mitreisenden Modelle.²⁴ Dabei konnte spontane, unverfälschte Bewegung beim Baden oder beim Spiel auf der Wiese studiert werden;

20 Vgl. Ursula Heiderich: »Durchfreuen der Natur«. In: Klaus Bußmann (Hg.): *Durchfreuen der Natur. Blumen, Gärten, Landschaften. August Macke und die Expressionisten in Westfalen. Ausstellungskatalog Münster 1994/95*. Münster 1994, S. 9–14, hier S. 12.

21 Jutta Hülsewig-Johnen: *Der »Neue Mensch«* (Anm. 14), S. 10.

22 Vgl. Reinhard Wegner: *Der Exotismus-Streit in Deutschland. Zur Auseinandersetzung mit primitiven Formen in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1983, S. 35 f.; Andreas Gabelmann: *Im Rhythmus der Natur. Das Motiv der Landschaft im Werk der »Brücke«*. In: Franz Schwarzbauer, Andreas Gabelmann (Hg.): *Im Rhythmus der Natur. Landschaftsmalerei der »Brücke«*. Ausstellungskatalog Ravensburg, Ostfildern 2006, S. 8–35, hier S. 26.

23 Vgl. Meike Hoffmann: *Natur kollektiv erleben. Goethe, Steiner, Lipps und die Badeszenen der »Brücke«-Künstler*. In: Franz Schwarzbauer, Andreas Gabelmann (Hg.): *Im Rhythmus der Natur* (Anm. 22), S. 36–47, hier S. 39.

24 Vgl. ebd., S. 36–38.



Abb. 4: Karl und Emy Schmidt-Rottluff in ihrem Wohnzimmer, Stierstraße 3, Berlin-Friedenau, wohl Anfang der 1920er Jahre

Unbekleidetheit wurde nicht als erotisch oder schambehaftet konnotiert, sondern als natürliches Aufgehen der Modelle in der Umwelt verstanden und entsprechend dargestellt.²⁵

Zuhause in Dresden oder Berlin lebten die Expressionisten und Expressionistinnen allerdings ebenso von der Pflanzenwelt entfremdet wie andere Bewohnerinnen und Bewohner der Mietwohnungen und -kasernen der modernen Großstadt.²⁶ Für Letztere, ebenso wie für die Expressionist:innen, bildeten Zimmerpflanzen den unmittelbarsten Bezug zur »wilden« Natur (Abb. 4).²⁷ In Alfred Döblins Erzählung *Die Ermordung*

25 Vgl. ebd., S. 39. Im Zusammenhang mit Otto Muellers *Liebepaar* (1919) und *Weibliche Akte im Freien* (um 1920) vgl. auch Paul Vogt: *Expressionismus* (Anm. 3), S. 82.

26 Vgl. Kathrin Grotz, Patricia Rahemipour: *Pflanze Ikone Phänomen* (Anm. 2), S. 116. Das Brücke-Museum Berlin stellt eine interaktive Karte mit den Wohnorten der Künstler in Berlin bereit; URL: <https://www.bruecke-museum.de/de/sammlung/bruecke-in-berlin/> (7. Februar 2024).

27 Vgl. Kathrin Grotz, Patricia Rahemipour: *Pflanze Ikone Phänomen* (Anm. 2), S. 116.

einer *Butterblume*, entstanden zwischen 1903 und 1905, gräbt der Protagonist nach der Ermordung der titelgebenden Butterblume eine der überlebenden Pflanzen aus und nimmt sie als Topfpflanze mit nachhause. Martin Bartelmus weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass »[d]ie Butterblume [...] durch das Eintopfen domestiziert [wird] [...] und ihren Status [wechselt]. Nun ist sie Teil des Besitzes, nicht mehr nur das Andere der Natur.«²⁸ Die Topfpflanze ist also eine Grenzgängerin zwischen Innen und Außen, zwischen wild und domestiziert, zwischen Natur und Wohnraum. Sie bringt ein Stück der Natur, zu der man die Verbindung sucht, in die Heimstätten der Expressionisten und Expressionistinnen. Auf deren Leinwänden kann sie gleichermaßen als eine Art Anker gelesen werden, ein Symbol für und eine Erinnerung an die ursprüngliche, ungezähmte Natur außerhalb des Hauses und der Städte.

Exotismus

Die Suche nach ursprünglichen Lebens- und Kunsterfahrungen führte die expressionistischen Malerinnen und Maler vor allem auch zu den vorindustriellen Lebenskulturen außerhalb Europas. Dabei beförderten die deutschen Kolonialismusbestrebungen ein neues Interesse an »weit entfernten Völkern und Kulturen«; man war am »Fremdländischen«, »Andersartigen« und »Primitiven« interessiert.²⁹ Dieses Interesse lässt sich unter dem Begriff »Exotismus« subsumieren, der »fanatischen Zuwendung zu fremden Kulturen«, bei der fremde Länder und Kulturen als »faszinierender Sehnsuchtsort« wahrgenommen werden – allerdings zu meist eine eurozentrische Konstruktion bleiben.³⁰

Der Maler Emil Nolde reiste 1913/14 als Gast im Rahmen einer Forschungsreise, bei der unter anderem die »rassistischen Eigentümlichkei-

28 Martin Bartelmus: Ein blumiger Tod. Alfred Döblins vegetative Poetik des Todes in *Die Ermordung einer Butterblume*. In: Kristin Eichhorn, Johannes S. Lorenzen (Hg.): *Expressionismus 12/2020*. Tod. Berlin 2020, S. 79–90, hier S. 85.

29 Dorthe Aagesen, Beatrice von Bormann: *Expressionismus und Kolonialismus: Einführung der Kuratorinnen*. In: Kirchner und Nolde: *Expressionismus. Kolonialismus*. Ausstellungskatalog Kopenhagen, Amsterdam, Berlin. München 2021, S. 20–33, hier S. 23, 27 f.

30 Michael Mayer: »Die Tropen gibt es nicht«. *Dekonstruktion des Exotismus*. Bielefeld 2010, S. 9 f.

ten der Bevölkerung« erkundet werden sollten, in die damalige deutsche Kolonie Neuguinea.³¹ Inspiration fand er dafür bei dem französischen Maler und Vorreiter des Expressionismus Paul Gauguin, der bereits in den 1890er Jahren die Karibik und speziell Tahiti besucht hatte.³² Doch weite Reisen waren nicht zwingend notwendig. Um ihren Drang nach Ferne und den damit verbundenen Exotismus zu stillen, konsultierten die Expressionistinnen und Expressionisten ethnologische Sammlungen und Literatur, aber auch Zirkus, Theater, Varieté und die sogenannten Völkerschauen boten Möglichkeiten, mit Personen aus Afrika, Asien oder den Amerikas in Kontakt zu treten.³³ Kirchner beispielsweise besaß selbst Bücher über Ethnologie und einige originale Gegenstände, wie einen Hocker aus dem Kameruner Grasland.³⁴

Man suchte nach Vorbildern für einen neuen Lebensstil, aber die Auseinandersetzung mit außereuropäischen Kulturen schlug sich ebenso in der Motivwahl, Formensprache und dem Bildvokabular der Expressionisten und Expressionistinnen nieder. Die eingangs schon angedeutete Reduktion der Malmittel, Motive und Formelemente, der leuchtende Kolorismus, die antiperspektivische Flächigkeit und die antiakademische Verzerrung der Körperbilder kann in großen Teilen auch auf die Beschäftigung mit Kunstgegenständen aus außereuropäischen Kontexten zurückgeführt werden.³⁵ Diese unreflektierte Aneignung, die stets aus einer rassistisch-kolonialistischen Sichtweise erfolgte, wird heute zurecht neu gelesen und eingeordnet. Mit ihr bestätigten die Expressionistinnen und Expressionisten »Vorstellungen von europäischer Überlegenheit und [...] stereotype, durch naturwissenschaftlichen Rassismus und Kolonialismus entstandene Ansichten über die Menschen aus afrikanischen und asiatischen Ländern – und [verstrickten sich] auch selbst in das Unternehmen Kolonialismus«.³⁶

31 Emil Nolde: *Welt und Heimat. Die Südseereise 1913–1918* (verfasst 1936). Köln 1965, S. 15; zit. nach Dorthe Aagesen, Beatrice von Bormann: *Expressionismus und Kolonialismus* (Anm. 29), S. 20.

32 Vgl. z. B. Christoph Becker (Hg.): *Paul Gauguin – Tahiti*. Ausstellungskatalog Stuttgart. Ostfildern 1998.

33 Vgl. Dorthe Aagesen, Beatrice von Bormann: *Expressionismus und Kolonialismus* (Anm. 29), S. 21 f., 27.

34 Vgl. ebd., S. 30.

35 Vgl. Donald E. Gordon: *Expressionismus* (Anm. 5), S. 70; Dorthe Aagesen, Beatrice von Bormann: *Expressionismus und Kolonialismus* (Anm. 29), S. 23.

36 Ebd., S. 23.

Wann und auf welche Weise einzelne Zimmerpflanzenarten nach Europa gelangten, kann von Gewächs zu Gewächs stark divergieren. Das Alpenveilchen etwa kam wahrscheinlich bereits im frühen 17. Jahrhundert als Pflanze für Sammler und Liebhaber zuerst nach Frankreich; beheimatet ist es im Mittelmeerraum und in Kleinasien (Abb. 5).³⁷ Über die Kolonien kam im frühen Industriezeitalter dann eine ganze Fülle exotischer Pflanzen nach Europa, die zwar zuerst in den herrschaftlichen Gewächshäusern verblieben, rasch aber auch in die Wohnungen des Bürgertums einzogen.³⁸ Das Usambaraveilchen beispielsweise steht in direktem Zusammenhang mit der deutschen Kolonialherrschaft. Die eponymen Usambara-Berge liegen in der ehemaligen Kolonie Deutsch-Ostafrika, dem heutigen Tansania.³⁹ Das Usambaraveilchen erreichte Deutschland Ende des 19. Jahrhunderts und wurde dann schnell und extensiv kommerziell vermarktet.⁴⁰ Allgemein gehen Zimmerpflanzen oft auf Wildarten zurück, die meist aus den Tropen und Subtropen eingeführt wurden, besonders aus Südafrika, Mexiko und Südostbrasilien.⁴¹

Wir wissen nicht, inwiefern und in welcher Detailtiefe die expressionistischen Künstlerinnen und Künstler über die Herkunftsgeschichten ihrer Zimmerpflanzen informiert waren, oder inwieweit sie sie als exotisch wahrnahmen. Das obig ausgeführte explizite Interesse an fremden Ländern, Kulturen und Ästhetiken spricht jedoch von einer gewissen Sensibilität gegenüber diesem Thema. Die selbstverständliche Kombination einer Zimmer-Klivie – Ursprungsland Südafrika – auf einem Leopardentisch mit der nach afrikanischen Vorbildern gestalteten Skulptur Karl Schmidt-Rottluffs, *Blauroter Mädchenkopf* (1917), auf der Fensterbank im Wohnzimmer des Ehepaars Schmidt-Rottluff zeigt, wie exotische Pflanzen und Plastiken zumindest zusammengedacht wurden (siehe Abb. 4).⁴² Gleiches wiederholt sich in Schmidt-Rottluffs Spätwerk, wo in Gemälden wie *Stilleben mit Holzplastik* (1949) eine Topfpflanze, eine Dieffenbachie oder möglicherweise eine Calathea, zusammen mit einer weiteren vom Künstler selbst nach exotischen Vorbildern angefertigten Plastik,

37 Vgl. Ingrid-Gisela Gründler: Das Alpenveilchen. Berlin 1987, S. 10, 32.

38 Vgl. Andreas Gröger: Als die Tropen unsere Wohnzimmer eroberten (Anm. 12), S. 9.

39 Vgl. ebd., S. 62.

40 Vgl. ebd.

41 Vgl. ebd., S. 5.

42 Vgl. Gerhard Wietek: Karl Schmidt-Rottluff. Plastik und Kunsthandwerk. Werkverzeichnis. München 2001, Bildunterschrift zu Abb. 72 auf S. 115.



Abb. 5: Ernst Ludwig Kirchner:
Alpenveilchen zu Weihnachten, 1917

Blauroter Kopf von 1917, erscheint.⁴³ Unbewusst oder nicht – die Zimmerpflanze in der Wohnung und als Motiv auf der Leinwand manifestiert das Exotische in ähnlicher Weise wie die Sammlungen und Abbildungen exotischer Plastiken. Die Topfpflanze bildet dabei eine lebendige Botschafterin ihrer exotischen, weit entfernten Ursprungsländer.

43 Vgl. *Stilleben. Vom Expressionismus bis zur Gegenwart* (Anm. 8), S. 28. Die *Dieffenbachie* kommt aus den tropischen Wäldern Mittel- und Südamerikas. Vgl. Karin Greiner, Angelika Weber: *Zimmerpflanzen. Die 200 schönsten Arten für jeden Wohnstil*. München 2016, S. 115. Die *Calathea* stammt aus den tropischen Wäldern Südamerikas. Vgl. Nico Vermeulen: *Encyclopedia of House Plants*. Godalming 1997, S. 45.

Sterblichkeit

Der Schriftsteller Hermann Bahr schrieb im Februar 1914: »Niemand war eine Zeit von solchem Entsetzen geschüttelt, von solchem Todesgrauen. Niemand war die Welt so grabesstumm. Niemand war der Mensch so klein. Niemand war ihm so bang. [...] Da schreit die Not jetzt auf: der Mensch schreit nach seiner Seele, die ganze Zeit wird ein einziger Notschrei. Auch die Kunst schreit mit, in die tiefe Finsternis hinein, sie schreit um Hilfe, sie schreit nach dem Geist: das ist der Expressionismus.«⁴⁴ Wie eingangs ausgeführt, war das beginnende 20. Jahrhundert von einem erdrückenden Gefühl des Unbehagens, der Bedrohung und sich verdichtender Krisen geprägt, das sich mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Juli 1914 als schreckliche Realität manifestierte. Doch schon vor Kriegsbeginn sind Tod und Sterblichkeit häufig anzutreffende Topoi in der expressionistischen Kunst und Literatur.⁴⁵ Auch in diesen Themenkomplex passt sich das Motiv der Zimmerpflanze überraschend gut ein.

Bohumil Kubišta, ab 1911 Mitglied der *Brücke*, platzierte in *Stilleben mit Totenkopf* (1912) neben der mit ihrer intensiven Farbigkeit das Bild bestimmenden Grünpflanze einen Totenkopf, dessen geometrisch zersetzte Formen sich im homogenen Beige des Hintergrunds aufzulösen scheinen (Abb. 6). Steffen Eigl beschreibt, wie in diesem stark vom Kubismus beeinflussten Werk die »klassische Vanitas- und Memento-mori-Symbolik« zu einer »Meditation über die Vergänglichkeit alles Irdischen« auffordere, wobei jedoch gerade die »Dualität von Tod (unbelebter Totenkopf) und Leben (vegetabile Üppigkeit der Pflanze)« betont werde, beziehungsweise »die Pflanze [...] in ihrer gesättigten Opulenz über das stillgelegte Leben des Totenkopfs triumphiert«.⁴⁶ Doch dieser von Eigl

44 Hermann Bahr: Expressionismus. München 1919 (Salzburg 1914), S. III; zit. nach Jutta Hülsewig-Johnen: Der böse Expressionismus (Anm. 1), S. 24; der Text wurde erstmals in der Februarausgabe von *Die neue Rundschau* publiziert: Hermann Bahr: Expressionismus und Goethe. In: Die neue Rundschau 25 (1914), Nr. 2, S. 913–926. Vgl. Kritische Edition und Textverzeichnis Hermann Bahr, Universität Wien, Leuphana Universität Lüneburg; URL: <https://bahr.univie.ac.at/bibliografie/38716> (7. Februar 2025); URL: <https://bahr-textverzeichnis.acdh.oeaw.ac.at/pmb130343.html> (7. Februar 2025).

45 Vgl. Kristin Eichhorn, Johannes S. Lorenzen: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Expressionismus 12/2020 Tod (Anm. 28), S. 7–9.

46 Steffen Eigl: Bohumil Kubišta und die klassische Bildtradition. Zwischen Totentanz, *nature morte* und Selbstreflexion. In: Kristin Eichhorn, Johannes S. Lorenzen (Hg.): Expressionismus 12/2020 Tod (Anm. 28), S. 62–76, hier S. 71.



Abb. 6: Bohumil Kubišta: *Stilleben mit Totenkopf*, 1912

postulierte Sieg des Lebens über den Tod ist trügerisch. Kubišta selbst wies 1911 auf das Schwellendasein der Topfpflanze zwischen Tod und Leben hin: »Schau auf die Pflanze, die im Winter [...] scheinbar tot ist, schau, wie sie mit den ersten Sonnenstrahlen Knospen treibt, die sich zu Blättern und Blüten entwickeln [...] und erneut in einen teilweisen Tod [...] fällt.«⁴⁷ Darüber hinaus sind die Lebensumstände aller Topfpflanzen

47 Bohumil Kubišta: Von den Voraussetzungen des Stils. 1911. In: Heinke Fabritius, Ludger Hagedorn (Hg.): *Frühling in Prag oder Wege des Kubismus*. München 2005, S. 117–122, S. 124; zit. nach Steffen Eigl: Bohumil Kubišta und die klassische Bildtradition (Anm. 46), S. 71.

prekär und mitunter äußerst herausfordernd. Zimmerpflanzen haben oftmals mit ungeeigneten Bedingungen zu kämpfen, die zur Überlebensfrage werden können. Dazu gehören zu wenig Licht, eine unbeständige Wasserversorgung, wenig Luftbewegung und starke Temperaturschwankungen.⁴⁸ Zudem hängt ihr Überleben einzig von menschlicher Zuwendung ab, denn »[i]m heimischen Wohnzimmer, vereinzelt im Blumentopf, sind sie allerdings dem Menschen auf Gedeih und Verderb ausgeliefert. [...] Den Platz am Fenster, Wasser, und Nährstoffe – alles empfangen sie aus unserer Hand.«⁴⁹ Vor diesem Hintergrund kann der Schädel in *Stillleben mit Totenkopf* sicher auch als Hinweis auf die Vergänglichkeit der Pflanze gedeutet werden, auch wenn diese – auf den ersten Blick – noch so agil erscheinen mag. Mehr noch: Das Changieren zwischen Leben und Tod und ihre Volatilität machen die Zimmerpflanze selbst zu einem passenden Symbol für den von Expressionisten und Expressionistinnen empfundenen lebensbedrohlichen Krisenzustand, zu einem mit extrem prekärer Vitalität ausgestatteten Memento mori.

Schlussbetrachtung

Sie mögen noch so scheinbar spießig daherkommen – bei genauerer Betrachtung bergen die Alpenveilchen, Azaleen und Geranien auf den Leinwänden der Expressionisten und Expressionistinnen einige Sprengkraft. Als von der Bürde der Realitätsdokumentation befreite Projektionsflächen, ein Stück wilde Natur im Bild, Objekte aus fernen Ländern und Grenzgänger zwischen Leben und Tod schaffen sie starke Verbindungen zu einigen der großen Themen des Expressionismus: Gefühl und Innerlichkeit, Natur, Exotismus und Sterblichkeit. Sie dienen dabei im Gemälde als Bindeglied, Stellvertreter und Anker für diese Themenkomplexe und bergen somit überraschende inhaltliche Verknüpfungen, die weit über die bildhafte Illustration von Vegetation hinausgehen. Die Topfpflanze als Motiv konzentriert in sich gleich mehrere Kernpunkte der revolutionären Bewegung des Expressionismus, dessen Innovationskraft und Zeitrelevanz. Man möchte meinen, dass die Zimmerpflanze – bei entsprechender Behandlung – über sich hinauswüchse.

48 Vgl. Andreas Gröger: Als die Tropen unsere Wohnzimmer eroberten (Anm. 12), S. 5.

49 Kathrin Grotz, Patricia Rahemipour: Pflanze Ikone Phänomen (Anm. 2), S. 116.

ANKE BLÜMM

Stahl, Glas und Kakteen

Das moderne Interieur der Weimarer Republik

In the 1920s, ideas about living changed radically, putting old habits into question. This clash of different attitudes towards conceptions of living is exemplified by a caricature, in which a plant, the cactus, plays an important role.

Spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts sorgte die gezähmte Natur im bürgerlichen Wohnzimmer für ein angenehmes Wohnklima. Die Pflanzen in überbordendem Grün und mit bunten Blüten ließen sich gefällig anschauen und erzeugten mit Farben und Düften ein sinnliches Wohlbefinden. Im Zweifelsfall verstärkte sich so die Wirkung sorgfältig ausgewählter Möbel, Textilien, Teppiche und Gebrauchsgegenstände zu einem angenehmen, wohlkomponierten Gesamteindruck.

Was aber, wenn das Wohlig-Gemütliche ins Gegenteil verkehrt wird? Wenn Pflanzen nicht durch Üppigkeit und überwältigendes Grün aufpassen, sondern gerade durch Kargheit und Widerständigkeit? Und was, wenn diese Widerständigkeit auch noch mit einem eher nüchternen, sehr sparsam eingerichteten Innenraum korreliert? Ein kleiner Kaktus in einer Karikatur des Illustrators Walter Trier, veröffentlicht 1931 im Satiremagazin *Uhu*, gab Anlass, sich über diese Fragen Gedanken zu machen (Tafel 1).

Die Zeichnung zeigt einen Schnitt durch ein Wohngebäude mit Schrägdach. Frontal werden dem Betrachter zwei Schlaf- und zwei Arbeitszimmer präsentiert. Eine stilisierte Treppe führt ins Dachgeschoss, aber in Ermangelung von Türen scheint eine Verbindung zwischen dem Dachbereich und den Stockwerken nicht wirklich zu bestehen. Die Räume wirken seltsam schwebend, da jede Andeutung von Böden und Decken oder Eckbereichen fehlt. Menschen sind in diesen Räumen nicht zu sehen.

Die vier Haupträume – Arbeitszimmer, Esszimmer und zwei Schlafzimmer – sind mit modernstem Mobiliar ausgestattet: Das fensterlose Elternschlafzimmer schmückt eine Leuchte, die mit mobilen Schwenkarmen eher an einen maschinellen Apparat erinnert. Daneben stehen ein »Wassily«-Stahlrohrstuhl und ein Glastisch des Entwerfers Marcel Breuer. Das zweite, darüberliegende fensterlose Schlafzimmer mit Einbaubett ist



mit einer Stehleuchte und mit dem bekannten Set aus vier Satzstischen von Marcel Breuer ausgestattet. Das Esszimmer präsentiert sich mit einem großen Fenster eher wie ein Gewächshaus oder ein Raum in einer Fabrik. Weitere Stahlrohrmöbel und ein Telefon sind zu sehen, dazu ein Punchingball zur modernen Körperertüchtigung im Innenraum. Auch das Arbeitszimmer ist mit einem großen Fenster und einem Schreibtisch mit schwenkbarem Licht ausgestattet. Als maschinelles Gebilde wirkt die Leuchte fast wie ein aufmerksam blickendes Lebewesen. Das einzige Zeichen für Leben und ein Stück Natur in dieser Wohnung ist ein prototypischer Kaktus, eine Opuntie, am Fenster. Der Gesamteindruck der Wohnungseinrichtung ist hell, hygienisch und großzügig. Alles Unnötige wurde verbannt; die Räume sind rationell eingerichtet.

Die Bewohner haben sich jedoch ins Dachgeschoss zurückgezogen, in die unattraktivsten und kleinsten Zimmer. Eine neunköpfige Familie drängt sich dort zusammen mit zwei Hunden. Die Inneneinrichtung besteht aus verschnörkelten Möbeln und Nippes. Exponiert sind zwei stilisierte Vasen mit Schnittblumen und zwei Topfblumen am Fenster, wobei deren orange Farbe mit den Böden, Möbeln und Gemälden korrespondiert. Zwei schmale Nebenräume beherbergen Gerümpel wie alte Koffer, einen Kinderwagen, Geschirr und Kisten. Das beigelegte Spottgedicht eines Autors mit dem Pseudonym »Benedict« legt nahe, dass es die eigene freie Entscheidung der Familie war, sich dort zu versammeln:

»[...] abends, wenn es dunkelt, geht
jeder nach der Bodenkammer,
wo der alte Krempel steht –

Bilder – Nippes – Kreuzstichdecken –
Lauter alte Draperie.

Ja, man muß es zwar verstecken,
Aber heimlich liebt man sie.«

In seiner Karikatur stellt Trier zwei unterschiedliche Wohnkonzepte gegenüber, die den rasanten Wandel traditioneller Wohnformen in den 1920er Jahren verdeutlichen. Die Nutzung des Kaktus nimmt darin gegenüber den herkömmlichen Wohnungspflanzen eine Kontrastfunktion ein, da er aufgrund seiner Charakteristika zu dem hochmodernen Interieur besonders gut zu passen scheint.





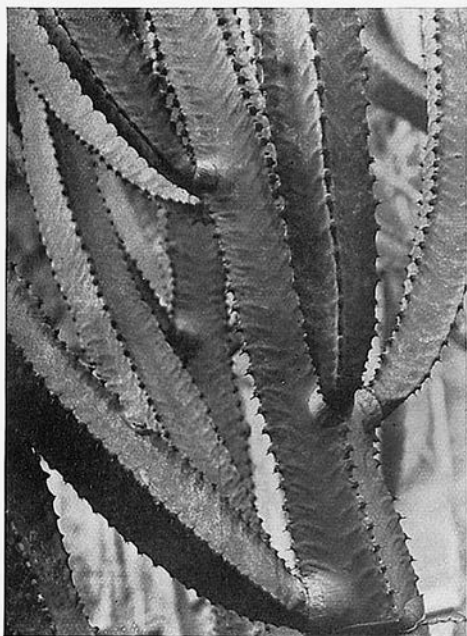
Abb. 1: Marcel Breuer: Inneneinrichtung für Erwin Piscator, 1926–1927, Wohnzimmer

Das moderne Interieur und der Kaktus

Der Zeichner orientierte sich hier an der bekannten, zeitgenössisch publizierten Wohnungseinrichtung des umstrittenen Avantgarde-Theaterregisseurs Erwin Piscator. Piscator beauftragte 1928 besagten Marcel Breuer, Jungmeister am Bauhaus in Dessau und Leiter der Tischlereiwerkstatt, mit der Einrichtung seiner Wohnung. Eindeutig erkennbar sind der Schreibtisch mit verstellbarer Leuchte, die Stahlrohrstühle, das eingebaute Bett und der Punchingball, auch wenn sich einige Details verschoben haben. Im Wohnzimmer des realen Piscator-Raumes findet sich auf einem Bänkchen über dem Heizkörper tatsächlich eine kleine Kakteen-sammlung präsentiert (Abb. 1).

Das scheint nicht nur Piscator in dieser Form bevorzugt zu haben, auch im Bauhaus selbst lässt sich eine Affinität zum Kaktus beobachten. Der Bauhaus-Gründer Walter Gropius und seine Frau Ise hatten bereits in Weimar Kakteen gesammelt und stellten sie später in ihrem Wintergarten im Meisterhaus in Dessau auf. Marianne Brandt, die bekannte Bauhaus-





EUPHORBIE. Beispiel einer Pflanzenform, deren Struktur den Eisenträgern ähnlich ist. Das Prinzip geringsten Materialaufwands zur Ausübung einer Funktion ergibt hier wie bei dem Bild unten eine ähnliche Form. Aber in der Natur kommt hinzu, daß die Wachstumsenergie von der Wurzel vom Keim aus wirkt und sich im Rhythmus ergibt, der seinen Ausdruck in den Blattansätzen wie in den Stachelwulsten findet. Atmosphärische Einflüsse, Strahlen, Ströme, Bodenverhältnisse erlauben nicht eine ungestörte Auswirkung der Wachstumsenergie, sondern schaffen jene scheinbaren Zufälligkeiten, die wir in der Natur so bewundern. Alles ist in der Natur ein Teil und ist mit dem All verwachsen

Abb. 2: *Euphorbie*, 1927

Metalldesignerin, ließ sich innovativ und anspielungsreich auf dem Balkon ihres Wohnateliers im hochmodernen Dessauer Bauhaus-Gebäude mit ihrer Kakteensammlung am Fenster fotografisch inszenieren.

Insbesondere das neue Medium Fotografie deckte die perfekte Verbindung von Technik und Natur auf: Gotischen Strebepfeilern werden Makroaufnahmen von Pflanzenstrukturen gegenübergestellt, Maschinenanlagen mit Ablichtungen von Blütenformen kombiniert, und über die kakteenartig aussehende *Euphorbia trigona* schrieb Walter Riezler im Heft 8 der Zeitschrift *Die Form*: »Beispiel einer Pflanzenform, deren Struktur den Eisenträgern ähnlich ist«, während sie mit dem Foto eines Eisenrahmens für ein Kesselhaus parallelisiert wird (Abb. 2). Einer der ideellen Wegbereiter einer solchen Verbindung war damals der Botaniker Raoul Francé mit seinen zahlreichen, überaus populären Schriften, wie zum Beispiel *Die technischen Leistungen der Pflanze* (1919) oder *Die Pflanze als Erfinder* (1920), in denen er die Natur als geniale und überlegene Vordenkerin der technischen Errungenschaften präsentiert.



Ungebremster Fortschrittsglaube, unkritische Technikbegeisterung, die ungeahnten Möglichkeiten der Rationalisierung und Standardisierung sind typisch für die Aufbruchsstimmung der 1920er Jahre. Die unbelebte, neuartige Technik wird nicht als fundamentaler Kontrast oder Gegenspielerin gesehen, sondern mit der lebendigen Natur bildlich und argumentativ in Einklang gesetzt; die Technik legitimiert sich geradezu durch ihre vermeintliche Ähnlichkeit mit der Natur.

Rückzug ins (Klein-)Bürgerliche

Trier ging es in seiner Karikatur offensichtlich darum, diese Euphorie kritisch zu kommentieren. »Der einzige gemütliche Raum im Haus« konfrontiert die vier leeren, modernen Räume des Hauses mit einer ganz anderen Utopie: der Gemeinschaft einer in der Enge harmonisch und gemütlich mit Nippes, Topfpflanzen und Haustieren lebenden Familie. Die Blumentöpfe und die üppig bestückte Vase stehen hier für das Gewohnt-Bürgerliche. Mit Gemälden, die im modernen Interieur ebenso ostentativ fehlen, holt man sich dem üblichen Geschmack entsprechend repräsentativ Natur und Kultur eingerahmt ins Haus.

Die nostalgisch anmutende Kritik an der Moderne war nicht untypisch für das verbreitete Magazin *Uhu*. In unterhaltsamer, abwechslungsreicher Form mit modernsten Themen der Populärkultur, kommentiert von den intellektuellsten Köpfen, gespickt mit Fotos und Zeichnungen, mischten sich in satirischem Gewand bisweilen Befremdung angesichts der neuen Zeiten und das Bedauern über den Verlust einer wie immer auch gearteten ›heilen‹ Vergangenheit.

Auch bei der Darstellung der zusammengepferchten Familie in der Bodenkammer mag Trier ein künstlerisches Vorbild im Sinn gehabt haben, zumindest in der Art der Darstellung mit weichen, spontan gezeichneten Strichen: die Milieudarstellungen des Zeichners Heinrich Zille (Abb. 3). Zille fand seine Motive in den kleinstädtischen und proletarischen Vierteln Berlins und prangerte nicht ohne Witz und Subtilität die damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse an. Seine Zeichnung *Geburtstag* zeigt eine offensichtlich in desolaten Verhältnissen lebende Großfamilie, die in einer schäbigen Mansardenwohnung dicht gedrängt eine Geburtstagsfeier veranstaltet. Zwei verkümmerte Topfpflanzen auf dem Fensterbrett fehlen auch hier nicht und zeigen, dass das Bild bürgerlicher Wohnkultur allen prekären Umständen zum Trotz gewahrt wird.





Abb. 3: Heinrich Zille: Geburtstag. Berlin, um 1905

Paradigmenwechsel auf der Fensterbank

An den Pflanzentypen wird in Triers Karikatur beispielhaft der paradigmatische Wechsel zweier unterschiedlicher Formen des »Grünen Wohnens« deutlich. Auf der einen Seite steht – nicht zuletzt indiziert durch die Topfpflanze – die bürgerliche Repräsentation seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert mit allen, also auch den negativen Auswirkungen eines gründerzeitlichen Bauens und Wohnens. Dem steht der Kaktus als äquivalentes Lebendaccessoire für das neu entwickelte, hoch technisierte Interieur gegenüber. Der Kaktus muss erhalten als ein ungewöhnliches Dingwesen der Botanik mit selbstgenügsamen Eigenschaften, das immergrün auch in karger, lebensfeindlicher Umgebung gedeihen kann. Mit seiner festen, skulpturalen Struktur und dem bizarren Aufbau scheint er Eigenschaften einer ingenieurbautechnischen Konstruktion und einer auf die Struktur reduzierten Architektur beispielhaft zu verkörpern. Er symbolisiert daher geradezu perfekt das avantgardistische Wohnen, mit dem man fremdelte. Doch auch wenn es damals Abwehr ausgelöst haben mag, sind unsere heutigen Inneneinrichtungen weder ohne die damals radikal

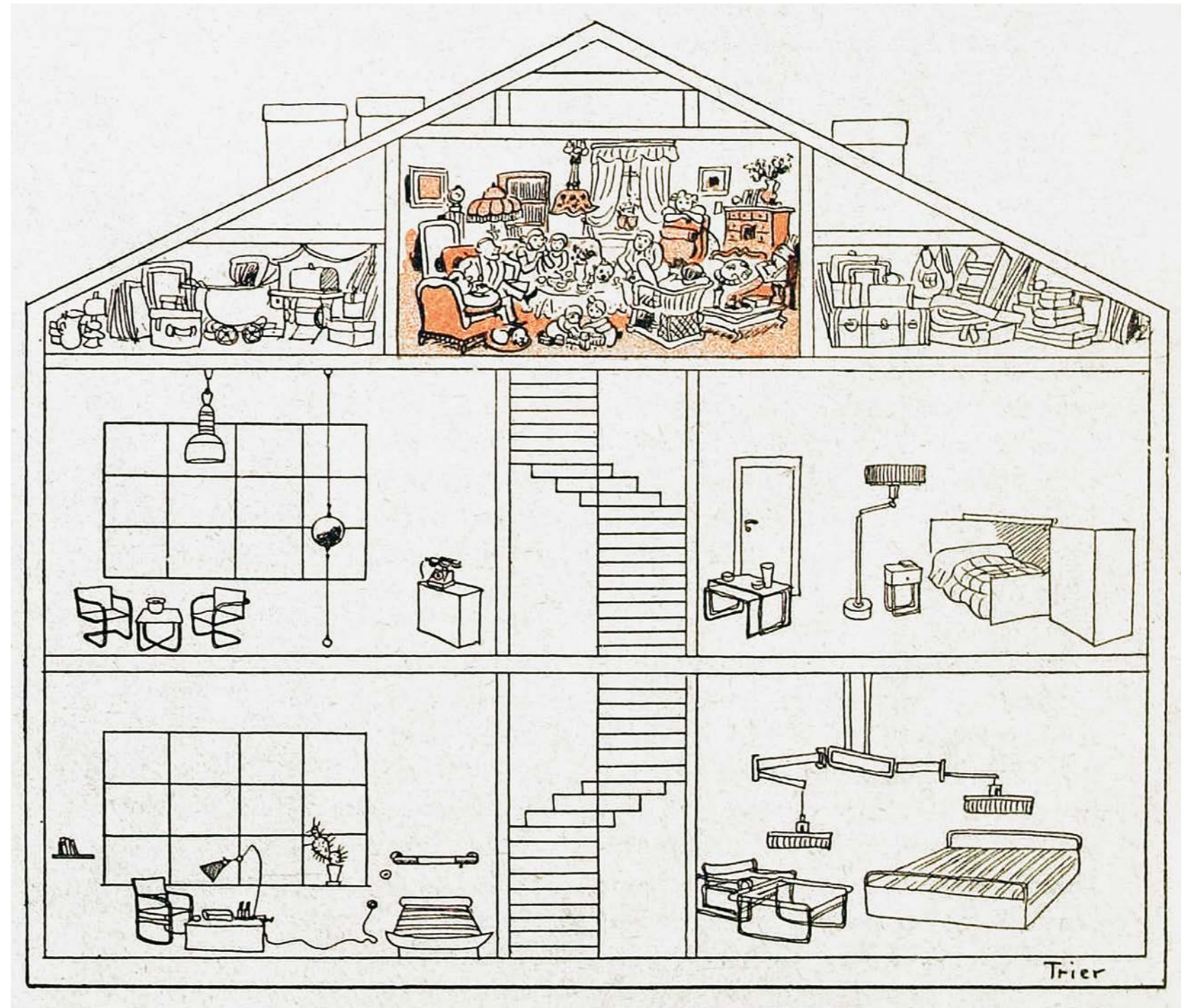


neuen Vorstellungen von Großzügigkeit und Licht noch ohne die modernen Annehmlichkeiten denkbar. Eine allzu optimistische Auffassung einer Gleichrangigkeit von Natur und Technik wie in den 1920er/1930er Jahren scheint sich dagegen im 21. Jahrhundert mehr und mehr zu verbieten. Im Zweifelsfall hat der Kaktus durch seine Genügsamkeit die besseren Überlebensvorteile.

Literaturauswahl

Peter Bernhard: Der Philosoph des Funktionalismus im Widerstreit mit der modernen Kunst. Raoul France und das Bauhaus. In: Ute Ackermann, Kai Uwe Schierz, Justus H. Ulbricht (Hg.): Streit ums Bauhaus. Jena 2009, S. 142–149. – Torsten Blume: Über das Wesen der Dinge und die herrliche Nutzlosigkeit einer Zimmerpflanze. In: Bauhaus. Die Zeitschrift der Stiftung Bauhaus Dessau. Ausgabe 3: Dinge | Things, Mai 2012. Hg. v. Philipp Oswalt. Leipzig 2012, S. 11–20. – Uhu. Das Monats-Magazin. Berlin: Oktober 1924 bis Oktober 1934. Zusammengest. u. hg. v. Christian Ferber. Frankfurt a.M., Berlin 1979. – Raoul H. Francé: Die technischen Leistungen der Pflanzen. Berlin 1919, Reprint Berlin 2020. – Ders.: Die Pflanze als Erfinder. Stuttgart ¹⁵1920. – Magdalena M. Moeller, Christian Ring (Hg.): Exotische Welten. Kakteen und außereuropäische Blütenpflanzen im Werk von Nolde und Schmidt-Rottluff. Ausstellungskatalog. München 2016. – Penny Sparke: Nature Inside. Plants and Flowers in the Modern Interior. New Haven, London 2020. – Miriam Szwast (Hg.): Grüne Moderne. Die neue Sicht auf die Pflanzen = Green Modernism. The New View of Plants. Ausstellungskatalog. Köln 2022; URL: <https://www.gruene-moderne.de/#vorwort> (13. März 2025). – V für Victory – V for Victory. Walter Triers Karikaturen gegen die Nazis. Essays v. Philip Oltermann u. Antje M. Warthorst. Berlin 2023. – Surreale Sachlichkeit. Werke der 1920er- und 1930er-Jahre aus der Nationalgalerie. Für die Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin hg. v. Kyllikki Zacharias. Dresden 2016.





Tafel 10

Walter Trier (Ill.): »Der einzige gemütliche Raum im Haus«

Abbildungsverzeichnis

Einführung von Christiane Holm und Julia Schmidt-Funke:

Abb. 1 a: Eduard Gaertner: Die Familie Westphal im Wintergarten, 1836, Öl auf Leinwand, 23,8 × 20 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 2007.70. © Metropolitan Museum of Art, New York.

Abb. 1 b: Palmenhalle im Frankfurter Palmengarten, 2. Hälfte 19. Jahrhundert, Farblithographie, Historisches Museum Frankfurt am Main, Inv.-Nr. C60514. © Historisches Museum Frankfurt am Main.

Abb. 2 a: Göthe's Zimmer im älterlichen Hause in Frankfurt am Main. Stahlstich. Frontispiz aus: [Bettina von Arnim:] Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde. Bd. 1. Berlin 1835. Exemplar der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Weimar, Sign. V 318 (a).

Abb. 2 b: La Vie Populaire. Titelblatt mit Illustration zu Guy de Maupassants *Un cas de divorce*, Paris, Jg. 1890, Nr. 100, 14.12.1890.

Abb. 3 a: Carl Spitzweg: Der Kaktusfreund, vor 1858, Öl auf Leinwand, 54,2 × 32,4 cm, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv.-Nr. MGS 2262. © bpk / Museum Georg Schäfer, Schweinfurt.

Abb. 3 b: Carl Spitzweg: Der Kaktusliebhaber, ca. 1850, Öl auf Leinwand, 39,3 × 21,8 cm, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv.-Nr. MGS 2266. © bpk / Museum Georg Schäfer, Schweinfurt.

Abb. 4 a und b: Streifenzugkarte mit Glückwunsch, 10,4 × 6,6 cm, um 1810, Zustand vor und nach Zug. © Sammlung Andreas Dietzel, Frankfurt am Main.

Abb. 5: Ludwig Emil Grimm: Anna liest Malchen vom Rappes Bau [!] vor. Stammbuch der Anna von Haxthausen, 1820–1829, Feder, Bleistift und Aquarell, 16,2 × 20,3 cm, Grimm-Sammlung Kassel, Sign. Hz 1214, Bl. 55. © Grimm-Sammlung Kassel.

Abb. 6 a: Carl Börner: Blütenstände. In: Ders.: Eine Flora für das deutsche Volk. Ein Hilfsbuch zum Bestimmen der heimischen Pflanzen ohne botanische Vorkenntnisse. Mit Unterstützung von Ludwig Lange und Paul Dobe. Leipzig 1912, S. 17. Exemplar der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Halle, Sign. M3:AB 91777.

Abb. 6b: Paul Dobe: Frühlings-Moschuskraut. In: Carl Börner: Eine Flora für das deutsche Volk. Ein Hilfsbuch zum Bestimmen der heimischen Pflanzen ohne botanische Vorkenntnisse. Mit Unterstützung von Ludwig Lange und Paul Dobe. Leipzig 1912, Taf. 8. Exemplar der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, Halle, Sign. M3:AB 91777.

Beitrag von Stefanie Freyer:

Abb. 1: Westansicht des Grünen Schlosses mit Fassadenbemalung, Ausschnitt aus dem Porträtgemälde der Herzogin Dorothea Susanna von Christoph Leutloff, 1575. © Klassik Stiftung Weimar.

Abb. 2: Christoph Leutloff: Dorothea Susanna von Sachsen, im Roten Schloss stehend, Öl auf Leinwand, 1575, Inv.-Nr. G 2333. © Klassik Stiftung Weimar.

Abb. 3: Rekonstruktion der Geschossgrundrisse des Grünen Schlosses nach Jürgen Beyer. In: Jürgen Beyer: Das Renaissanceschloss des Herzogs. Der Vorgängerbau der Herzogin Anna Amalia Bibliothek. In: Heimat Thüringen 15 (2008), H. 1/2, S. 28.

Abb. 4: Rekonstruktion der Westfassade, lavierte Zeichnung, Jürgen Beyer, 2007. In: Jürgen Beyer: Das Renaissanceschloss des Herzogs. Der Vorgängerbau der Herzogin Anna Amalia Bibliothek. In: Heimat Thüringen 15 (2008), H. 1/2, S. 28.

Tafel 1: Schloss und Garten des Herzogs Johann Wilhelm (rechts) und Schloss Hornstein (links) in Weimar, Ausschnitt des Stadtplans von Johannes Wolf, 1569/70, kolorierte Radierung, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. KGr1980/00543. © Klassik Stiftung Weimar.

Beitrag von Anna Ananieva:

Abb. 1: Pierre de La Mésangère (1761–1831): Collection de meubles et objets de goût comprenant: fauteuils d'appartement et de bureau, chaises garnies, canapés, divans, tabourets, lits, draperies de croisées, tables, commodes, secrétaires, bibliothèques, toilettes d'homme. Bd. 1. Paris 1802, Tafel 37 (Tables à fleurs ou Jardinières), Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, Paris, Signatur: 4 RES

49 (1), URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/1362> (18. August 2025). CC BY.

Abb. 2: Ein Jardin portatif oder Blumen-Tisch. In: *Journal des Luxus und der Moden* 7, (Dezember 1792), Tafel 36, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena (ThULB), Klassik Stiftung Weimar. CC BY.

Abb. 3: Modekupfer aus: *Costume Parisien*, Bd. 2 (Jg. 1799–1800, Tafel 101–200), Paris 1807, Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris, Inv.-Nr. G.15131, URL: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/de/node/542035#infos-principales> (18. August 2025). CC BY.

Abb. 4: Pierre de La Mésangère (1761–1831): Collection de meubles et objets de goût comprenant: fauteuils d'appartement et de bureau, chaises garnies, canapés, divans, tabourets, lits, draperies de croisées, tables, commodes, secrétaires, bibliothèques, toilettes d'homme. Bd. 6. Paris 1807, Tafel 287 (Jardinière), Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, Paris, Signatur: 4 RES 49 (1), URL: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/item/1371> (18. August 2025). CC BY.

Abb. 5: Blumentisch, 78 × 108 × 77 cm, um 1820, Massivholz: Mahagoni, Nadelholz (Konstruktion), Furnier: Mahagoni, Ahorn-Adern; Einsetzbecken: Zink, lackiert (vermutlich nicht original), restauriert durch Katharina Popov-Sellinat 2004, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr. Kg-2016/228. © Klassik Stiftung Weimar, Foto: Caroline Deich, 2015.

Abb. 6: Luise Duttonhofer (geb. Hummel, 1776–1829): Schwarzer Schemenschnitt, auf weißes Papier montiert, 8,0 × 9,0 cm, 10,4 × 11,2 cm, undatiert, Unterschrift mit brauner Tinte in deutscher Schrift: »Fräulein Wesselhöft Madame Bohn«, darunter bez. mit schwarzer Tinte in lat. Schrift: »Schwester und Mutter / des Herrn Alexis Bohn / fr: associe vom Dr. Jobst«, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Inv.-Nr. 5510. CC BY-NC-SA.

Beitrag von Andreas Pahl:

Abb. 1: Johann Adolf Richter: Grundriss der Gesamtanlage von Belvedere, 1756, Feder und Pinsel in Schwarz und Grün, Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. KK 10488. © Klassik Stiftung Weimar, Museen.

Abb. 2: Befeuerungsofen der Kanalheizung am Langen Haus, Schloss Belvedere, Weimar, 2025. © Klassik Stiftung Weimar, Foto: Andreas Pahl.

Abb. 3: Heizkanal im Nordflügel während der Sanierung, Schloss Belvedere, Weimar, 2012. © Klassik Stiftung Weimar, Foto: Andreas Pahl.

Abb. 4: Luftaufnahme der Orangeriegebäude, Schloss Belvedere, Weimar, 2017. © Klassik Stiftung Weimar, Foto: Candy Welz.

Abb. 5: Julius Sckell: Blühende Agave americana, 1846, Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Familiennachlass Sckell, Nr. 45, Bl. 1. © Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar.

Abb. 6: Langes Haus der Orangerie im Winter mit rauchendem Schornstein, 2008. © Klassik Stiftung Weimar, Foto: Andreas Pahl.

Abb. 7: Innenansicht des Roten Turms, Schloss Belvedere, Weimar, 2008. © Klassik Stiftung Weimar, Foto: Andreas Pahl.

Abb. 8: Innenansicht des Langen Hauses mit temporär ausgestellter Holzskulptur von Sylvia Bohlen, Skulptur: Freundinnen. 2005, Holz/Linde, Höhe: 110 cm, Schloss Belvedere, Weimar, 2011. © Klassik Stiftung Weimar, Foto: Andreas Pahl.

Tafel 2: Armin Sckell: Entwurf zur baulichen Umänderung des Langen Hauses, 1867, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Kartenmagazin, Sign.: Kt 100 Weimar 95 E Ms. © Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Beitrag von Jana Kittelmann:

Abb. 1: Blumentapete im einstigen Freundschaftstempel Johann Wilhelm Ludwig Gleims mit handschriftlicher Notiz Betty Dohms, um 1780/1795, Gleimhaus Halberstadt – Museum der deutschen Aufklärung. © Gleimhaus Halberstadt – Museum der deutschen Aufklärung.

Abb. 2: Spiegelkabinett im Luisium, Aufnahme von 2017, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz. © Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Foto: Heinz Fräßdorf.

Abb. 3: Wandmalerei Trichterwinde und Schilf, Luisium, Aufnahme von 2017, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz. © Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Foto: Heinz Fräßdorf.

Abb. 4: Wachsfrüchte aus dem Pomologischen Kabinett des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz, Aufnahme von 2014, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz. © Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Foto: Heinz Fräßdorf.

Abb. 5: Wandmalerei, Girlande mit Granatäpfeln, Wörlitz, Villa Hamilton, Aufnahme von 2012, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz. © Kulturstiftung Dessau-Wörlitz, Foto: Heinz Fräßdorf.

Abb. 6: Schloss Paretz, Gartensaal, Detail, Aufnahme von 2023. © Foto: Jana Kittelmann.

Abb. 7: Salomon Schinz: Blatt aus »Stubentapeten für die Jugend«, Anhang der *Anleitung zu der Pflanzenkenntniß und derselben nützlichsten Anwendung*, Zürich 1774, Zentralbibliothek Zürich, Signatur: NB 25: a l F; DOI: <https://doi.org/10.3931/e-rara-57559>.

Abb. 8: Otaheitisches Kabinett auf der Pfaueninsel, Aufnahme von 2019. © Foto: Michael Niedermeier.

Beitrag von Anne Greenwood-MacKinney:

Abb. 1: Exemplar von *Gelidium cartilagineum* aus Goethes Herbarium, vor 1802. Klassik Stiftung Weimar, Museen, GNH 1580, Foto: Anne Greenwood-MacKinney. © Klassik Stiftung Weimar.

Abb. 2: Einstichlöcher und Aufhänger an den Rändern des Herbarbelegs. Klassik Stiftung Weimar, Museen, GNH 1580, Foto: Anne Greenwood-MacKinney. © Klassik Stiftung Weimar.

Abb. 3: Pflanzenähnliche Moostierchen, präpariert von Elisabeth von Richthofen, 1823. Klassik Stiftung Weimar, Museen, GNH 1633, Foto: Anne Greenwood-MacKinney. © Klassik Stiftung Weimar.

Tafel 3: Algen aus Goethes Herbarium, vor 1802. Klassik Stiftung Weimar, Museen, GNH 1579–1583, 1614–1620, Foto: Anne Greenwood-MacKinney. © Klassik Stiftung Weimar.

Beitrag von Szilvia Gellai:

Abb. 1: Querschnitte und Grundriss vom Gewächshaus (Orangerie) im Baumgarten, ca. 1744. © Halle, Franckesche Stiftungen: AFSt/A 31/02/01.

Abb. 2: Gartenhaus im Botanischen Garten des Königlichen Pädagogiums. Aus: Bilderbogen mit Detailansichten der Franckeschen Stiftungen, 1842. © Halle, Franckesche Stiftungen: AFSt/B Sc 0073.

Abb. 3: August Hermann Niemeyer: Grundsätze der Erziehung und des Unterrichts für Eltern, Hauslehrer und Schulmänner. 5., verb. Ausg. Theil 3. Halle: Waisenhaus, 1806. © Halle, Franckesche Stiftungen: BFSt: S/FS. 2:672:3.

Beitrag von Christoph Neinhuis:

Abb. 1: Hölzernes Kamelienhaus. Schloßpark Pillnitz, vor 1979, Foto: Schäfer, Ernst, Aufn.-Nr.: df_ld_0024094. © Deutsche Fotothek / Ernst Schäfer.

Abb. 2: Pillnitz. Gr. Kamelie, um 1935/1950, Foto: Wunderlich, Hans, Aufn.-Nr.: df_hauptkatalog_0508736. © Deutsche Fotothek / Hans Wunderlich.

Tafel 4: Historische Postkarte aus dem Jahr 1907 mit der Kamelie und ihrem Schutzbau, wie er bis ca. 1950 existierte. © Archiv Förderverein Landschloss Pirna-Zuschendorf e. V.

Beitrag von Marcus Köhler:

Abb. 1: Karl Beggrow: Blick auf den Park des Jelagin-Palais, 1823, Gouache auf Papier, 38 × 50 cm, Russland. © Staatliche Eremitage, St. Petersburg.

Abb. 2: Georg (Juri) Velten: ›Coupe du Jardin, l'Hermitage et Élévation de la Gallerie des Tableaux‹. Dachgarten und Orangerie der Alten Eremitage in St. Petersburg, Tusche aquarelliert auf Papier. © TU Berlin, Architekturmuseum, Inv.-Nr. 46568.

Abb. 3: Giacomo Quarenghi: Unterhaltung in einem Wintergarten, schwarze Federzeichnung mit grauer Tusche und Aquarell auf Papier. © Archivio fotografico G. A.VE – su concessione del Ministero della Cultura – Gallerie dell'Accademia di Venezia, Gabinetto Disegni e Stampe. Vervielfältigung oder Reproduktion mit jeglichen Mitteln verboten.

Abb. 4: Johannes Hieronymus Löschenkohl: Das Fest in der Orangerie zu Schönbrunn d. 7ten Febr. 1786, kolorierte Radierung, 24,6 × 57,1 cm, Uni-

versitätsbibliothek der Universität Wien, CC BY 2.0 AT, URL: <https://phaidra.univie.ac.at/o:361> (7. August 2025).

Abb. 5: Vasili Sadownikow: Der Wintergarten im Jussupow-Palast an der Mojka in St. Petersburg, 1852, Aquarell auf Papier. © Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 6: Vasili Sadownikow: Russischer Wintergarten, 1835–38, Aquarell auf Papier, 23,9 × 29,9 cm, Smithsonian Design Museum, New York, URL: https://www.si.edu/object/russian-winter-garden:chndm_2007-27-23 (7. August 2025).

Abb. 7: H. Krabbes: Villa Gustavo (Gustava) in Ludwigslust, Lithographie auf Papier, Leipzig: Verlag Dyk'sche Buchhandlung, 1861. © Privatbesitz.

Beitrag von Petra Lutz:

Abb. 1: Johann Joseph Schmeller: Johann Wolfgang Goethe in seinem Arbeitszimmer im Wohnhaus am Frauenplan dem Schreiber Johann August Friedrich John diktierend, 1834, Öl auf Leinwand, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr.: KGe/00742. © Klassik Stiftung Weimar, Museen, Foto: Sigrid Geske.

Abb. 2: Johann Wolfgang von Goethe: Interieur, um 1790, Bleistift und Feder in Grau, 213 × 175 mm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr.: GGz/0857. © Klassik Stiftung Weimar, Museen.

Tafel 5: Sonya Schönberger: Goethes Topfpflanzen, Installationsansicht aus Goethes Wohnhaus, 1.4.–11.6.2023. © Klassik Stiftung Weimar, Foto: Hannes Bertram.

Beitrag von Jan Mende:

Abb. 1: Georg Friedrich Kersting: Die Stickerin, um 1815, Klassik Stiftung Weimar, Museen. © Klassik Stiftung Weimar, Foto: Alexander Burzik.

Abb. 2: Ludwig Wilhelm Wittich: Das Wohnzimmer des Künstlers in der Französischen Straße 43, 1828. © Stadtmuseum Berlin, Grafische Sammlung.

Abb. 3: Museum Knoblauchhaus. Rekonstruiertes Interieur mit Zimmerpflanzen, darunter Gummibaum (*Ficus elastica*), 2023. © Stadtmuseum Berlin, Foto: Jan Mende.

Abb. 4: Museum Knoblauchhaus. Gebäudefassade mit Pflanzkasten am ersten Obergeschoss. © Stadtmuseum Berlin, Foto: Jan Mende.

Abb. 5: Emil de Cauwer: Die Neue Synagoge in der Oranienburger Straße (Ausschnitt), 1865. © Stadtmuseum Berlin, Foto: Jan Mende.

Abb. 6: Karl Friedrich Schinkel: Entwurf zum Weißen Zimmer im Königlichen Pavillon am Schloss Charlottenburg, 1824/25. © Kupferstichkabinett Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.

Abb. 7: Georg Ludwig Friedrich Laves (Entwurf): Jardiniere, Hannover 1820–1840, Privatsammlung. Ausstellungspräsentation Museum August Kestner, Hannover 2023. © Foto: Jan Mende.

Abb. 8: Unbekannter Künstler: Abendgesellschaft beim Hamburger Kaufmann Caspar Voght, nach 1817. © Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

Abb. 9: Schloss Schwedt, Rosenlaube, 1796 nach einem Entwurf von Friedrich Gilly eingerichtet, Foto um 1931. In: Erich Blunck (Hg.): Die Kunstdenkmäler des Kreises Angermünde, VI Stadt Schwedt, Stadt Vieraden, Amtbezirke Herrschaft Schwedt und Criewen. Bearb. v. Paul Eichholz u. Otto Korn. Berlin 1931 [= Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg III, 3], Abb. 149.

Abb. 10: Schloss Tiefurt bei Weimar, Laubwurftapete und Jahreszeitenallegorien im Altangang, Aufnahme von 2007. © Klassik Stiftung Weimar, Bestand Fotothek, Foto: Constantin Beyer.

Abb. 11: Johann Heinrich Hintze: Berliner Schloss, Wohnzimmer der Kronprinzessin Elisabeth, sog. Grünes Eckzimmer, 1838, Inv.-Nr.: SPSG, GK II (5) 1349. © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Bildarchiv, Foto: Daniel Lindner.

Abb. 12: Unbekannter Künstler [Karl Friedrich Schinkel?]: Berliner Schloss, Teesalon in der Wohnung Friedrich Wilhelms (IV.), 1825, Inv.-Nr.: SPSG, GK II (5) 2906a. © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Bildarchiv.

Beitrag von Katharina Hottmann und Andrea Polaschegg:

Abb. 1: Ausschnitt aus der Partitur *No. 3. Der Blumen Rache*, in: Carl Loewe: Drei Balladen von Ferdinand Freiligrath für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 68. Leipzig 1839. Bibliothek der Stiftung Händel-Haus, Halle a. d. S., Signatur XII L 4/068 a, S. 15–27, S. 15 und 16. © Stiftung Händel-Haus, Halle a. d. S.

Tafel 6 links: Titelblatt der Ausgabe Carl Loewe: Drei Balladen von Ferdinand Freiligrath für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 68. Leipzig 1839. Bibliothek der Stiftung Händel-Haus, Halle a. d. S., Signatur XII L 4/68 c. © Stiftung Händel-Haus, Halle a. d. S.

Tafel 6 rechts: Joseph Fay (1812–1875): *Der Blumen Rache*. In: Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen Deutscher Künstler. Hg. v. der Verlags-handlung Julius Buddeus. Bd. 2: Lieder und Bilder. Düsseldorf [1842], S. 8. Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Signatur N gr 5538, Foto: Susanne Marschall. © Klassik Stiftung Weimar.

Beitrag von Frederike Middelhoff:

Abb. 1: Carl August Schwerdgeburth: Siehe: ich verkündige euch große Freude, Stahlstich. In: Karl Reinthaler (Hg.): *Adam und Christus oder der Christbaum in M. Luthers Kinderstube*, Erfurt [1843], Signatur: 30.2322. © Staatsbibliothek Bamberg.

Abb. 2: Ludwig Meyer: *Weihnachten ist da*. In: Wilhelm Harnisch: *Der Himmelsgarten, eine Weihnachts-Gabe für Kinder und kindliche Gemüther*, Breslau 1824, Druckgrafik, Sammlung Hobrecker. © Universitätsbibliothek Frankfurt, URN: <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/urn/urn:nbn:de:hebis:30:2-445275> (15. Juli 2025).

Abb. 3: Ludwig Emil Grimm: *Charlotte Amalie, Carl und Friedrich Hassenpflug mit Baum*, Druckgraphik, 1830, Inv.-Nr.: Graph. 151[5]. © Grimm-Sammlung der Stadt Kassel.

Abb. 4: Peter Carl Geissler: *Nussknacker & Mäusekönig. Ein allerliebstes Kindermärchen nach E. T. A. Hoffmann oder neueste Bilderlust in X fein illuminierten Kupfertafeln*, Nürnberg, ca. 1840, Signatur: 53 BA 500310 R. © Staatsbibliothek zu Berlin, URL: <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/digitale-sammlung/digi-details/?ppn=PPN860496767> (15. Juli 2025).

Beitrag von Judith Elisabeth Weiss:

Abb. 1: Karl Blossfeldt: Fotografien von Pflanzen, Gelatinesilberabzüge, Sammlung Karl Blossfeldt. © Archiv der Universität der Künste Berlin.

Abb. 2: Weltausstellung Paris 1889, Abteilung französische Keramik. Exposition universelle de 1889: Vue intérieure de la Galerie de la Céramique française – L’album de l’exposition de 1889 – Paris von Gluck, Bridgeman Images Bildnr. JEB4832562. © Jean Bernard. All rights reserved 2025 / Bridgeman Images.

Abb. 3: William Morris: Entwurf für eine Tapete. Autumn Leaves wall-paper, in green and olive colourway, England, 1888. © Victoria and Albert Museum, London.

Abb. 4: Wegweiser zur Reichs-Gartenschau 1939 in der Umgebung von Stuttgart, Deutschland 1930er Jahre, ullstein bild Mediennr. 02690155. © ullstein bild – mauritius.

Tafel 7: Karl Krumbholz: Das vegetabile Ornament, 1879, Tafel 14. © Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Saturia Linke.

Beitrag von Christian Pönitz:

Abb. 1: Blumensalon der Großherzogin Maria Pawlowna. Residenzschloss Weimar, Westflügel, Foto: Hans Lucas von Cranach, 1904. Wartburg-Stiftung Eisenach (WST), Fotothek, Sign. Pl_01_1638_C. © Wartburg-Stiftung Eisenach.

Abb. 2: Blumensalon der Großherzogin Maria Pawlowna. Residenzschloss Weimar, Westflügel, Foto: Annette Bohrloch, 2007. Klassik Stiftung Weimar, Abteilung Bau und Denkmalpflege, Raumbuch. © Klassik Stiftung Weimar.

Abb. 3: »Rosenlaube«, Boudoir der Großherzogin Maria Pawlowna. Residenzschloss Weimar, Westflügel, Foto: Christian Pönitz, 2023.

Abb. 4: Stuckrosette, Blumensalon der Großherzogin Maria Pawlowna. Residenzschloss Weimar, Westflügel, Foto: Christian Pönitz, 2023.

Abb. 5: Römischer Hof, ehemals Wintergärten der Großherzogin Sophie bzw. des Großherzogs Carl Alexander. Residenzschloss Weimar, Ostflügel, Foto: Ingenieurbüro für Denkmalpflege, Rudolstadt, 2010. Klassik Stiftung Weimar, Abteilung Bau und Denkmalpflege, Raumbuch. © Klassik Stiftung Weimar.

Abb. 6: Römischer Hof, Erdgeschoss. Residenzschloss Weimar, Ostflügel, Foto: Ingenieurbüro für Denkmalpflege, Rudolstadt, 2010. Klassik Stiftung Weimar, Abteilung Bau und Denkmalpflege, Raumbuch. © Klassik Stiftung Weimar.

Abb. 7: Großherzog Carl Alexander im Wintergarten. Residenzschloss Weimar, Ostflügel, sogenannter »Ilm-Balkon«, Foto: unbekannt, um 1900. Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Großherzogliches Hausarchiv A XXVI Nr. 2049, Bl. 40. © Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar.

Abb. 8: B. Franke: Florale Zimmerdekoration zum 60. Geburtstag der Großherzogin Maria Pawlowna am 16. Februar 1846. Residenzschloss Weimar, Ostflügel, Garderobe der unteren Fremdenzimmer, Gouache, 1846. Klassik Stiftung Weimar, Museen, ID: 415010. © Klassik Stiftung Weimar.

Beitrag von Isabel Kranz:

Abb. 1: Carl Friedrich August Kotsch: Interieur, um 1890. © Deutsche Fotothek / August Kotsch.

Abb. 2: Walter Crane: How does my lady's garden grow? In: Walter Crane's painting book. Engraved and printed in colours by Edmund Evans. London, Glasgow, Manchester, New York: Routledge, 1889, S. 44; URL: <https://publicdomainreview.org/collection/walter-crane-s-painting-book-1889/> (19. Mai 2025).

Abb. 3: Waldemar Franz Hermann Titzenthaler: Villa »Haus Waltred«, Wannsee, Schwanenwerder, Inselstr. 16, Kaminplatz eingerichtet v. Bruno Paul, um 1917. In: Enno Kaufhold: Berliner Interieurs. Photographien von Waldemar Titzenthaler. Berlin 2001, S. 27.

Tafel 8: Photograph, Dining Room, Hôtel Guimard, Rue Mozart, Paris, ca. 1910; Architect: Hector Guimard (French, 1867–1942), photo attributed to Jacques-Ernest Bulloz (French, 1858–1942); Gelatin-silver print, toned, 21,6 × 28,1 cm (8 ½ × 11 ¼ in.). © Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, Gift of Madame Hector Guimard, 1956-78-11; Image: Courtesy of Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum.

Beitrag von Anne Sophie Overkamp:

Abb. 1: Carl Larsson (1853–1919): Blomsterfönstret (dt.: Blumen auf der Fensterbank), Aquarell auf Papier, 1895. Schwedisches Nationalmuseum, Stockholm, Inv.-Nr. NMB 268 (Foto: Cecilia Heisser), Public Domain Mark 1.0 (CC PD); URL: <https://collection.nationalmuseum.se/sv/collection/item/24209/> (19. Mai 2025).

Abb. 2: Ausstellung der von Schulkindern gezogenen Blumen in Düren. In: *Gartenflora* 52 (1903), S. 148.

Abb. 3: Besonders gut gezogene Pflanzen von der Ausstellung in Düren nebst einer Pflegerin. In: *Gartenflora* 52 (1903), S. 149.

Abb. 4: Heinrich Zille (1858–1929): »Mutta, jib doch die zwee Blumtöpfe raus, Lieschen sitzt so jerne ins Jrüne«, Federzeichnung, undatiert (1916?); URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich_Zille_Lieschen_im_Jr%C3%BCnen.jpg (19. Mai 2025).

Beitrag von Sabine Walter:

Abb. 1: Blick aus dem Garten auf das von Henry van de Velde entworfene Haus Hohe Pappeln. Foto: Alexander Burzik, 2019, Klassik Stiftung Weimar. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Abb. 2: Henry van de Velde: Möbel- und Dekorationsstoff ›Tula‹, 1902, Musées royaux d'Art et d'Histoire – Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brüssel, TX 3137. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Abb. 3: Die Familie van de Velde vor der Südseite des Hauses Hohe Pappeln mit der offenen Veranda. Foto: Louis Held, 1912, ENSAV – La Cambre, Brüssel, Inv.-Nr.: 2003. © Henry van de Velde Foundation (Pays-Bas). © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Abb. 4: Die nachgebildete Wohndiele zur Nutzung für Besucherinnen und Besucher mit künstlichem Zierspargel und Pelargonien über der Treppe. Foto: Alexander Burzik, 2023, Klassik Stiftung Weimar. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Tafel 9: Die Wohndiele im Haus Hohe Pappeln mit Zierspargel über der Treppe zum Obergeschoss. Foto: Louis Held, 1909, Klassik Stiftung Weimar. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Beitrag von Katharina Günther:

Abb. 1: August Macke: Blumen am Fenster Begonien in Töpfen I, 1910, Öl auf Leinwand, 62 × 39 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Inv.-Nr.: G 13065; URL: <https://www.lenbachhaus.de/digital/sammlung-online/detail/blumen-am-fenster-begonien-in-toepfen-i-30010087> (5. Januar 2026). CCo 1.0.

Abb. 2: Gabriele Münter: Stilleben mit Krug, 1910, Öl auf Pappe, 45 × 33 cm, Privatsammlung. Foto: Walter Bayer für Galerie Schüller, München. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Abb. 3: Gabriele Münter: Mann am Tisch (Kandinsky), 1911, Öl auf Pappe, 50,8 × 68,5 × 0,3 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957, Inv.-Nr.: GMS 665; URL: <https://www.lenbachhaus.de/digital/sammlung-online/detail/mann-am-tisch-kandinsky-30018451> (5. Januar 2026). © VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Abb. 4: Karl und Emy Schmidt-Rottluff in ihrem Wohnzimmer, Stierstraße 3, in Berlin- Friedenau, 1920er Jahre, Fotografie, vmtl. von Emy Schmidt-Rottluff, Silbergelatineabzug (Modern Print), Brücke-Museum, Berlin. © Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung.

Abb. 5: Ernst Ludwig Kirchner: Alpenveilchen zu Weihnachten, 1917, Öl auf Leinwand, 60 × 70 cm, Privatsammlung, © Ernst Ludwig Kirchner Archiv Wichtrach/Bern.

Abb. 6: Bohumil Kubišta: Stilleben mit Totenkopf, 1912, Öl auf Leinwand, 82 × 67 cm, Nationalgalerie Prag, Inv.-Nr.: O12352. © Národní galerie Praha.

Beitrag von Anke Blümm:

Abb. 1: Marcel Breuer: Inneneinrichtung für Erwin Piscator, 1926–1927, Wohnzimmer, Silbergelatine, ullstein bild, Bildnr. 01091850. © ullstein bild – Sasha Stone.

Abb. 2: Euphorbie; abgebildet in: Walter Riezler: Einheit der Welt – Ein Gespräch. In: Die Form 2 (1927), Nr. 8, S. 236–248, hier S. 243; URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/form1927/0253/image.info> (20. Mai 2025).

Abb. 3: Heinrich Zille: Geburtstag. Berlin, um 1905, Heliogravur auf gewalztem Chinapapier, 27,00 × 37,00 cm, Inv.-Nr.: GDR 73/100,16, Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin.

Tafel 10: Walter Trier (Ill.): »Der einzige gemütliche Raum im Haus«. In: Uhu 9 (1932/33), Nr. 13 (Oktober), S. 8.

Register

Personen

A

- Ablass, Felix 335 f.
Adler, Alfred (1870–1937) 372
Andersen, Hans Christian (1805–1875)
264–266, 308 f., 319
Anhalt-Dessau, Leopold III. Friedrich
Franz von (gen. Fürst Franz)
(1740–1817) 103–105, 305
Anhalt-Dessau, Louise Wilhelmine
von, geb. von Brandenburg-Schwedt
(1750–1811) 100, 105, 228
Antonow, Michail 185
Arens, Johann August (1757–1806)
305, 312
Arndt, Ernst Moritz (1769–1860)
256
Arnim, Bettina von, geb. Brentano
(1785–1859) 26 f., 125, 129, 138,
153–159, 161

B

- Bahr, Hermann (1863–1934) 380
Banks, Joseph (1743–1820) 110
Bardua, Caroline (1781–1864) 26
Basedow, Johann Bernhard (1724–
1790) 111, 332
Batsch, August Johann Georg Karl
(1761–1802) 95, 120, 130, 137,
159, 222
Baudelaire, Charles (1821–1867)
322 f.
Beauharnais, Joséphine de (1753–1814)
39, 224
Beauvallet, Cécile (1782–1832) 76
Becker, Wilhelm Gottlieb (1753–1813)
181
Beggrow, Karl (1799–1875) 173
Bellermann, Johann Joachim (1754–
1842) 176

- Benjamin, Walter (1892–1940) 321–
324, 326
Bertuch, Friedrich Justin (1747–1822)
62, 98, 104, 316
Beurer, Johann Ambrosius (1716–1754)
91 f.
Biedenfeld, Ferdinand von (1788–1862)
71
Blechen, Carl (1798–1840) 221
Bleyl, Fritz (1880–1966) 366
Blossfeldt, Karl (1865–1932) 42, 288 f.
Bonaparte, Napoleon I. (1769–1821)
223 f., 300
Bonnet, Charles (1720–1793) 148
Börner, Carl (1880–1953) 43 f.
Borsig, August (1804–1854) 221
Bouché, Carl Paul (1747–1819) 65
Bouché, Peter Carl (1783–1856) 217 f.
Bouché, Peter Friedrich (1785–1856) 217
Bougainville, Louis-Antoine de (1729–
1811) 93
Bourbon, Louis Joseph de (1736–1818)
228
Braband, Hermann (1877–1933) 340
Brandt, Marianne (1893–1983) 385
Brentano, Clemens (1778–1842) 140,
154
Breuer, Marcel (1902–1981) 383–385
Brockes, Barthold Heinrich (1680–
1747) 203
Bromeis, Johann Conrad (1788–1855)
223
Brown, Lancelot (1716–1783) 181
Büchner, Karl Georg (1813–1837) 140
Bueck, Johann Peter (1769–1852) 182
Buffon, Charles-Louis Leclerc de (1707–
1788) 93
Burkhardt, Jacob (1818–1897) 154
Bury, Ferdinand (1740–1795) 67, 75
Busch, Johann (um 1725–1795) 174

C

- Cameron, Charles (um 1743–1812)
174
Cézanne, Paul (1839–1906) 367
Chambers, William (1723–1796) 174
Chézy, Helmina von, geb. von Klencke
(1783–1856) 259–261, 277
Clavaud, Armand (1828–1890) 323
Cohn, Ferdinand (1828–1898) 147
Comenius, Johann Amos (1592–1670)
332
Contessa, Wilhelm (1777–1825) 268
Cook, James (1728–1779) 93, 110,
113 f.
Cotta, Johann Friedrich (1764–1832)
62, 275, 278
Coudray, Clemens Wenzeslaus (1775–
1845) 302 f.
Crane, Walter (1845–1915) 325

D

- Dalberg, Karl Theodor von (1744–
1817) 157 f.
Danhauser, Joseph Ulrich
(1781–1829) 67
De Cuyper, Léonard (1813–1870) 307,
309
Derain, André (1880–1954) 367
Dietrich (Dietericy), Christian Wilhelm
Ernst (1712–1774) 102
Dietrich, Friedrich Gottlieb
(1765–1850) 39, 65
Dietzsch, Barbara Regina
(1706–1783) 92 f., 106
Dimsdale, Elizabeth (1732–1812) 174
Dimsdale, Thomas (1712–1800) 174
Dippel, Leopold (1827–1914) 72
Dobe, Paul (1880–1965) 43 f.
Döblin, Alfred (1878–1957) 375
Dörrien, Catharina Helena (1717–
1795) 130, 154
Dubuisson, Augustin (1700–1771)
106
Dumont, Auguste (1801–1884) 308 f.

E

- Ebert, Johann Heinrich (1726–1793)
66
Ehret, Georg Dionysius (1708–1770)
99
Emanuel, Samuel (Osmund) (1766–
1842) 144

F

- Fay, Joseph (1812–1875) 240
Fechhelm, Carl Friedrich (1723–1785)
228
Fischer, Johann 95
Fontaine, Pierre-François-Léonard
(1762–1853) 223
Fontane, Theodor (1819–1889) 116
Forster, Georg (1754–1794) 93, 98,
113 f.
Forster, Johann Reinhold (1729–1798)
93, 113
Förster-Nietzsche, Elisabeth (1848–
1935) 358
Fortune, Robert (1812–1880) 218
Fouqué, Caroline de la Motte, geb. von
Briest (1773–1831) 249, 253, 268,
280, 282 f., 285 f.
Francé, Raoul (1874–1943) 386
Francke, August Hermann
(1663–1727) 132, 332
Francke, Gotthilf August (1696–1769)
133
Frankreich, Adélaïde von (1732–1800)
307
Freiligrath, Ferdinand (1810–1876)
237 f., 240 f., 244, 246 f.
Freud, Sigmund (1856–1939) 372
Funke, Carl 26

G

- Gaertner, Eduard (1801–1877) 20,
190, 211, 219
Galland, Antoine (1646–1715) 307
Gambis, Heinrich Daniel (1765–1831)
67, 75
Gauby, Hugo (1821–1877) 212
Gauguin, Paul (1848–1903) 367, 377

- Gebhard, Ernst Heinrich (1757–1813) 104
- Geissler, Peter Carl (1802–1872) 270 f.
- Georgi, Johann Gottlieb (1729–1802) 177, 179
- Gerok, Karl von (1815–1890) 257
- Gessner, Salomon (1730–1788) 102
- Gilly, Friedrich (1772–1800) 108, 229, 230
- Gleditsch, Johann Gottlieb (1714–1786) 96
- Gleim, Johann Wilhelm Ludwig (1719–1803) 95, 97, 204
- Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832) 24, 26, 34, 38, 84, 94, 96, 98, 113, 117–121, 123, 125, 129 f., 137 f., 147–161, 164, 191–197, 199, 201, 207, 210, 215, 220, 253, 254, 256, 307, 319, 321
- Goethe, Katharina Elisabeth, geb. Textor (1731–1808) 154
- Gogh, Vincent van (1853–1890) 367
- Gould, William (1735–1812) 179
- Grimm, Jacob (1785–1863) 235
- Grimm, Ludwig Emil (1790–1863) 37, 39, 40, 267 f.
- Grimm, Melchior von (1723–1807) 174
- Grimm, Wilhelm (1786–1859) 210, 235
- Gropius, Ise, geb. Frank (1897–1983) 385
- Gropius, Walter (1883–1969) 385
- Grotjan, Johann August (1717–1777) 65 f., 71
- Guimard, Hector (1867–1942) 324, 327, 358
- H
- Haeckel, Ernst (1834–1919) 356, 358
- Haller, Albrecht von (1708–1777) 93, 96
- Harris, James (1746–1820) 174
- Hassenpflug, Carl (1824–1890) 267
- Hassenpflug, Charlotte Amalie, geb. Grimm (1793–1833) 267
- Hassenpflug, Friedrich (1827–1892) 267
- Hauff, Wilhelm (1802–1827) 307
- Hawkesworth, John (1715–1773) 114
- Haxthausen, Anna von (1800–1877) 37, 40
- Heckel, Erich (1883–1970) 366
- Herder, Johann Gottfried (1744–1803) 147, 149, 291
- Hesse, Hermann (1877–1962) 365
- Hippel, Theodor Gottlieb von (1741–1796) 63
- Hoffmann, E. T. A. (Ernst Theodor Amadeus) (1776–1822) 249, 253, 268, 270, 272, 274 f., 277, 282 f., 285 f.
- Hoffmann, Georg Franz (1766–1821) 118
- Hoppenhaupt, Johann Christian (1719–1785) 106
- Hoppenhaupt, Johann Michael (1709–nach 1755) 106
- Horta Machado, Francisco José de (1741–1817) 174
- Horta, Victor (1861–1947) 358
- Huber, Ludwig Ferdinand (1764–1804) 63
- Huber, Therese, geb. Heyne, verw. Forster (1764–1829) 249, 253, 274 f., 278 f., 282 f., 285 f.
- Huber, Victor Aimé (1800–1869) 275
- Hufeland, Christoph Wilhelm (1762–1836) 27, 62, 69, 70, 78
- Humboldt, Alexander von (1769–1859) 150–152, 211, 214, 219, 221
- Humboldt, Wilhelm von (1767–1835) 214
- Hütter, Carl (1807–1883) 302, 304, 308
- I
- Ingenhousz, Jan (1730–1799) 69
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique (1780–1867) 307

J

- Jäger, Hermann (1815–1890) 257 f.
 Jawlensky, Alexej von (1864–1941)
 366
 Jean Paul (Johann Paul Friedrich
 Richter) (1763–1825) 125, 129,
 131, 138–145, 148, 150, 152 f.,
 160 f.
 Jelagin, Iwan (1725–1794) 179
 Joel, Isaak Levin (um 1712–1785) 96
 John, Johann August Friedrich
 (1794–1854) 192 f.
 Jühlke, Ferdinand Bernhard von
 (1815–1893) 71
 Jung, Carl Gustav (1875–1961) 372

K

- Kandinsky, Wassily (1866–1944) 366,
 370, 373
 Kästner, Abraham Gotthelf (1719–
 1800) 107
 Keibel, Henriette, verh. Knoblauch
 (1798–1821) 210
 Kessler, Harry Graf von (1868–1937)
 358
 Keusenhoff, Wilhelmine, verh. Sulzer
 (1723–1761) 93
 Kirchner, Ernst Ludwig (1880–1938)
 366, 368, 372, 377, 379
 Kittler, Friedrich (1943–2011) 128
 Klee, Paul (1879–1940) 366, 370 f.
 Klopstock, Friedrich Gottlieb (1724–
 1803) 204
 Knoblauch, Carl (1793–1859) 210,
 214, 222
 Knoblauch, Eduard (1801–1865) 214
 Knopf, Joseph von (1827–1903) 309
 Koch, Rudolf (1834–1885) 288
 Kohl, Johann Georg (1808–1878) 173,
 180, 186
 Kokoschka, Oskar (1886–1980) 365
 Kotzebue, August von (1761–1819) 70
 Kotsch, Carl Friedrich August
 (1836–1910) 323

- Krabbes, Hermann (1840–1920) 188
 Krumbholz, Karl (1819–1907) 288,
 295
 Krünitz, Johann Georg (1728–1796)
 320
 Kubin, Alfred (1877–1959) 366
 Kubišta, Bohumil (1884–1918) 380 f.
 Küchelbecker, Karl (1748–1809) 182

L

- La Mésangère, Pierre de (1761–1831)
 67–69
 La Mettrie, Julien Offray de (1709–
 1751) 149
 La Roche, Sophie von, geb. Gutermann
 (1730–1807) 111
 Langewiesche, Karl Robert (1874–
 1931) 329
 Langhans, Carl Ferdinand (1781–
 1869) 318
 Lannuier, Nicolas 67
 Larsson, Carl (1853–1919) 329–331,
 350
 Laves, Georg Ludwig Friedrich (1788–
 1864) 223, 225, 227
 Lichtwark, Alfred (1852–1914) 42, 44
 Lieven, Fürstin Dorothea von, geb. von
 Benckendorff (1785–1857) 75
 Ligne, Charles-Joseph de (1735–1814)
 179
 Linné, Carl von (1707–1778) 44, 93,
 99 f., 103, 117 f., 129, 131 f., 149,
 153, 159
 Liotard, Jean-Étienne (1702–1789)
 307
 Littmann, Max (1862–1931) 305,
 312
 Loewe, Carl (1796–1869) 237 f.,
 240 f., 243 f., 246
 Loudon, John Claudius (1783–1843)
 184
 Lübke, Wilhelm (1826–1893) 100
 Luther, Martin (1483–1546) 254–256
 Lütke, Peter Ludwig (1759–1831) 114

M

- Macke, August (1887–1914) 366,
368 f., 372, 374
Mahmud I. (1696–1754) 164
Malaine, Joseph-Laurent (1745–1809)
96
Mandt, Martin Wilhelm von (1799–
1858) 186
Marc, Franz (1880–1916) 366
Matisse, Henri (1869–1954) 367
Maupassant, Guy de (1850–1893)
25, 28
Mecklenburg-Schwerin, Gustav Wil-
helm von (1781–1851) 187 f.
Mecklenburg-Schwerin, Helena Paw-
lowna von, geb. von Russland (1784–
1803) 188, 299
Meister, George (1653–1713) 164
Mellerio, André (1862–1943) 322
Memling, Hans (um 1435–1494) 36
Menzel, Adolph von (1815–1905)
212
Merian, Maria Sibylla (1647–1717)
106
Meurer, Moritz (1839–1916) 288
Meyer, Ludwig 262
Minne, George (1866–1941) 360 f.
Moritz, Karl Philipp (1756–1793)
130, 155
Morris, William (1834–1896) 292
Morton, Friedrich (1890–1969) 42
Moser, Ferdinand (1859–1930) 288
Mueller, Otto (1874–1930) 366, 368
Münchhausen, Otto von (1716–1774)
174
Münter, Gabriele (1877–1962) 366,
368, 370 f., 373
- N
- Neelow, Wassilij (1722–1782) 174
Nees von Esenbeck, Christian Gott-
fried Daniel (1776–1858) 118,
146, 151, 191, 195
Neumann, Louis (1827–1903) 125

- Niederlande, Anna Pawlowna der, geb.
von Russland (1795–1865) 299, 319
Niemeyer, August Hermann
(1754–1828) 134–137, 156
Nietzsche, Friedrich (1844–1900) 356
Nolde, Emil (1867–1956) 376
Novalis (Georg Philipp Friedrich von
Hardenberg) (1772–1801) 149,
204

O

- Oeser, Adam Friedrich (1717–1799)
84
Ortega y Gasset, José (1883–1955)
322
Österreich, Alexandra Pawlowna von,
geb. von Russland (1783–1801)
299
Österreich, Joseph II. von (1741–1790)
174, 180
Österreich, Maria Theresia von (1717–
1780) 164
Ovid (43 v. Chr.–17 v. Chr.) 239

P

- Pallas, Peter Simon (1741–1811) 174
Paul, Bruno (1874–1968) 325
Paxton, Joseph (1803–1865) 189
Pechstein, Max (1881–1955) 366
Percier, Charles (1764–1838) 223
Pesne, Antoine (1683–1757) 102
Petre, Robert James (1713–1742)
165 f.
Petzold, Eduard (1815–1891) 310,
312
Pierer, Heinrich August (1794–1850)
254
Pini, Girolamo 99
Piscator, Erwin (1893–1966) 385
Plessner, Helmuth (1892–1985) 290
Pleydenwurff, Hans (um 1420–1472)
36
Post, Marjorie Merriweather (1887–
1973) 74

- Potemkin, Grigorij (1739–1791) 174, 176, 178, 181
- Preußen, Elisabeth Christine von, geb. von Braunschweig-Wolfenbüttel (1715–1797) 102
- Preußen, Elisabeth Ludovika von, geb. von Bayern (1801–1873) 232 f., 235
- Preußen, Friedrich Heinrich Albrecht von (1809–1872) 186
- Preußen, Friedrich II. von (1712–1786) 106 f.
- Preußen, Friedrich Ludwig Karl (Louis) von (1773–1796) 229
- Preußen, Friedrich Wilhelm II. von (1744–1797) 228
- Preußen, Friedrich Wilhelm III. von (1770–1840) 108, 189, 229
- Preußen, Friedrich Wilhelm IV. von (1795–1861) 157, 161, 220
- Preußen, Heinrich von (1726–1802) 106, 174
- Preußen, Luise Ulrike von (1720–1782) 102
- Preußen, Luise von, geb. zu Mecklenburg-Strelitz (1776–1810) 23, 108, 210, 224, 229
- Priestley, Joseph (1733–1804) 69
- Proust, Marcel (1871–1922) 321–323
- Q
- Quarenghi, Giacomo (1744–1817) 174, 178
- R
- Racknitz, Joseph Friedrich zu (1744–1818) 114 f.
- Ramler, Karl Wilhelm (1725–1798) 106
- Rauch, Christian Daniel (1777–1857) 214
- Redon, Odilon (1840–1916) 321–323, 326
- Regel, Eduard August von (1815–1892) 186, 330
- Reichert, Johann Friedrich (gest. 1797) 83
- Repton, Humphry (1752–1818) 181
- Réveillon, Jean-Baptiste (1819–1869) 96
- Revel, Jean (1684–1751) 96
- Rheintaler, Karl (1822–1896) 254
- Richter, Adolph Johann (1682–1768) 81
- Richthofen, Elisabeth Friederike von, geb. von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Beck (1780–1862) 121
- Riezler, Walter (1878–1965) 386
- Rilke, Rainer Maria (1875–1926) 324
- Roentgen, David (1743–1807) 67
- Rösel, August Johann (1705–1759) 92
- Rossi, Carlo (1775–1849) 300
- Rousseau, Jean-Jacques (1712–1778) 101 f., 111, 130, 136, 140, 206, 228
- Rückert, Friedrich (1788–1866) 256 f.
- Russland, Alexander I. von (1777–1825) 304
- Russland, Alexandra Fjodorowna von, geb. Charlotte von Preußen (1798–1860) 186, 189
- Russland, Elisabeth I. von (1709–1761/1762) 175
- Russland, Katharina II. von, geb. Sophie Auguste Friederike von Anhalt-Zerbst (1729–1796) 171, 174, 176 f., 181–183, 189
- Russland, Maria Fjodorowna von, geb. Sophie Dorothee von Württemberg (1759–1828) 75, 179–182, 186, 189, 299, 318
- Russland, Michael Pawlowitsch von (1798–1849) 300
- Russland, Nikolaus I. von (1796–1855) 184, 304
- Russland, Paul I. von (1754–1801) 179 f.
- Russland, Peter I. von (1672–1725) 172, 189

S

- Sachsen, Johann Friedrich I. von
(1503–1554) 49 f.
- Sachsen, Johann Friedrich II. von
(1529–1595) 49 f.
- Sachsen, Johann Friedrich III. von
(1538–1565) 50
- Sachsen-Weimar, Johann Wilhelm I.
von (1530–1573) 49–52, 54 f., 57
- Sachsen-Weimar, Susanna Dorothea
von, geb. von der Pfalz-Simmern
(1544–1592) 50–52, 54
- Sachsen-Weimar-Eisenach, Anna Ama-
lia von, geb. von Braunschweig-Wol-
fenbüttel (1739–1807) 83 f.
- Sachsen-Weimar-Eisenach, Augusta
von (1811–1890) 186, 316, 318
- Sachsen-Weimar-Eisenach, Carl
Alexander von (1818–1901)
297, 305, 307–315, 318 f.
- Sachsen-Weimar-Eisenach, Carl
August von (1757–1828) 83 f.,
86, 191, 299 f., 305, 310, 313,
316 f.
- Sachsen-Weimar-Eisenach, Carl
Friedrich von (1783–1853)
73, 228, 231, 299 f., 316 f.
- Sachsen-Weimar-Eisenach, Ernst
August I. von (1688–1748) 79,
83, 186
- Sachsen-Weimar-Eisenach, Luise
von, geb. von Hessen-Darmstadt
(1757–1830) 224, 305 f., 312
- Sachsen-Weimar-Eisenach, Maria
Pawlowna von, geb. von Russland
(1786–1859) 73–76, 186, 226,
297, 299–308, 316–319
- Sachsen-Weimar-Eisenach, Marie von
(1808–1877) 316, 318
- Sachsen-Weimar-Eisenach, Pauline von
(1852–1904) 305, 310
- Sachsen-Weimar-Eisenach, Sophie von,
geb. von Oranien-Nassau (1824–
1897) 287, 297, 305–314, 318 f.
- Sadownikow, Wassilij (1800–1879)
185, 187
- Saint Paul-Illaire, Walter von (1860–
1940) 351
- Salzmann, Christian Gotthilf (1744–
1811) 332
- Schildbach, Carl (1730–1817) 105
- Schiller, Friedrich (1759–1805) 208 f.,
307
- Schinkel, Karl Friedrich (1781–1841)
186, 214, 220–222, 225, 229, 232,
234 f., 318
- Schinz, Salomon (1734–1784) 111 f.
- Schlegel, Friedrich (1772–1829) 149
- Schmeller, Johann Joseph (1796–1841)
192, 194
- Schmidt-Rottluff, Emy, geb. Frisch
(1884–1975) 375, 378
- Schmidt-Rottluff, Karl (1884–1976)
366, 375, 378
- Schoch, Leopoldine Luise (1770–1813)
104
- Scholem, Gershom (1897–1982) 321
- Schöll, Gustav Adolf (1805–1882)
303 f., 307–310
- Schubert, Franz (1797–1828) 244
- Schwab, Erasmus (1831–1917) 333
- Schwarz, Friedrich Heinrich Christian
(1766–1837) 130 f.
- Schwerdgeburth, Carl August (1785–
1878) 254–256
- Schwindrazheim, Oskar (1865–1952)
291–294
- Sckell, Armin (1836–1910) 84, 89
- Sckell, Eduard (1802–1873) 226
- Sckell, Johann Christian (1773–1857)
310
- Sckell, Johann Conrad (1768–1834)
83
- Sckell, Julius Otto Franz Christian
(1829–1915) 85
- Sckell, Otto (1861–1948) 316
- Seder, Anton (1850–1916) 288
- Seidel, Johann Heinrich (1744–1815)
165, 168
- Seidel, Philipp (1755–1820) 120
- Sickler, Johann Volkmar (1742–1820)
104

- Skawronowski, Pawel (1757–1793) 174
- Sorauer, Paul (1839–1916) 340
- Spitzweg, Carl (1808–1885) 29 f.
- Starow, Iwan (1745–1808) 176
- Stasow, Wassilij (1769–1848) 184
- Stein, Ernst Josias Friedrich von (1735–1793) 113
- Steiner, Johann Friedrich Rudolph (1742–1804) 305
- Storch, Heinrich von (1766–1835) 172, 177, 183
- Stüler, Friedrich August (1800–1865) 235
- Sulzer, Johann Georg (1720–1779) 91–93
- T**
- Terscheck, Carl Adolph (1782–1869) 165
- Thaer, Albrecht Daniel (1752–1828) 207
- Thon, Sixt (1817–1901) 308
- Thornton, John (1720–1790) 133 f.
- Thornton, Samuel (1754–1838) 134
- Thorvaldsen, Bertel (1770–1844) 222
- Thouret, Nikolaus Friedrich von (1767–1845) 224
- Thunberg, Carl Peter (1743–1828) 164
- Tieck, Christian Friedrich (1776–1851) 232
- Tieck, Ludwig (1773–1853) 204
- Titzenhaller, Waldemar Franz Hermann (1869–1937) 325
- Trell (Gärtner) 55
- Trew, Christoph Jakob (1695–1769) 91
- Trier, Walter (1890–1951) 383 f., 387 f., 391
- Triewald, Martin (1691–1747) 177
- V**
- Velde, Henry van de (1863–1957) 24, 35, 355–361
- Velde, Maria van de, geb. Sèthe (1867–1943) 356, 358–361
- Velten, Georg Jurij (1730–1801) 174–176
- Vieweg, Friedrich (1761–1835) 76
- Vlaminck, Maurice de (1876–1958) 367
- Vogel, Christian (1760–1819) 120
- Volpato, Giovanni (1730–1803) 104
- Voltaire (François-Marie Arouet) (1694–1778) 105, 174
- W**
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1773–1798) 204
- Ward, Nathaniel (1791–1868) 218
- Wedgwood, Josiah (1730–1795) 66
- Weinmann, Johann Anton (1782–1858) 182
- Weis, Hans 55
- Wenezianow, Alexej (1780–1847) 185
- Wenzel, Gottfried Immanuel (1754–1809) 136, 143, 156
- Werefkin, Marianne von (1860–1938) 366
- Wessely, Aaron (1740–1812) 96, 108
- Westphal, Carl (1783–1860) 20, 211
- Whately, Thomas (1726–1772) 174
- Wiesler, Philipp 182
- Willemer, Marianne von, geb. Pirngruber (1784–1860) 192, 195
- Wittich, Ludwig Wilhelm (1773–1832) 211–213
- Wittmack, Ludewig (1839–1929) 337
- Wolf, Johannes (1524–1602) 57
- Wollstonecraft, Mary (1759–1797) 132, 153
- Württemberg, Katharina Pawlowna von, geb. von Russland (1788–1819) 299
- Z**
- Zachariae, Justus Friedrich Wilhelm (1726–1777) 111
- Zille, Heinrich (1858–1929) 349, 387 f.

Orte

A

Anklam 337
 Antwerpen 355
 Archangelskoje 183

B

Bad Freienwalde 206, 227, 229
 Bad Homburg 13
 Bad Muskau 97
 Barby 134, 143
 Berlin 13, 26, 41, 65, 91, 93, 95 f.,
 106, 176, 186 f., 189, 203, 210–212,
 217 f., 221, 228, 232 f., 235, 288,
 299, 302, 318, 325, 337 f., 343 f.,
 346, 349, 375, 387 f.
 – Berliner Schloss 232 f., 235
 – Knoblauchhaus 41, 212–215
 – Pfaueninsel 114 f., 187, 221, 227 f.
 – Schloss Charlottenburg 206, 224 f.,
 229, 235
 Bonn 336
 Braunschweig 111, 113
 Brooklyn 19
 Budapest 366

C

Caserta 166
 Chantilly 179, 228
 Cölln an der Spree 298

D

Danzig 337
 Darmstadt 342
 Den Haag 299, 305
 Dessau 100, 332, 385 f.
 – Luisium 100 f., 103, 105, 228
 Dornburg (bei Jena) 302
 Dortmund 13
 Dresden 13, 23, 50, 98, 163–169,
 366, 374 f.
 Düren 337, 339, 341
 Düsseldorf 240, 336, 339

E

Edinburgh 335
 Erfurt 337, 343
 Ettersburg 313
 Étupes 299

F

Frankfurt an der Oder 336
 Frankfurt am Main 21, 25 f., 94,
 156–159, 192, 272, 287, 321,
 336 f., 345
 Fritzlar 157

G

Gotha 201, 208, 229

H

Halberstadt 95, 97
 Halle an der Saale 132 f., 135, 137,
 208
 Hamburg 226, 287 f., 291, 305
 Hannover 223, 225, 337, 340, 344 f.
 – Herrenhausen 223, 351
 Heidelberg 260 f.
 Herculanum 310
 Hohenzieritz 206, 229

J

Jena 55, 80, 137, 151, 222, 356

K

Kassel 113, 223, 235, 298
 Kozhikode (Calicut) 284

L

Landsberg an der Warthe 337, 343
 Leipzig 114, 218
 London 12, 47, 174, 305
 Lübeck 229, 231
 Ludwigslust 188

M

Magdeburg 91, 217, 288
 Malmaison 39, 224
 Mainz 336
 Mannheim 74
 Meißen 106
 Montbéliard 299
 Moskau 175, 178
 München 13, 288, 366

N

Neapel 146, 166
 Nordhausen 65
 Nürnberg 36, 91 f., 287

O

Oldenburg 299
 Oranienbaum 96, 109

P

Paretz 95, 103, 108 f., 114, 229
 Paris 61, 66–69, 74–76, 96, 110, 184,
 259–261, 290, 302, 321, 327
 Padua 150, 164
 Pawlowsk 75, 183 f., 299, 318
 Peterhof 189
 Pillnitz 23, 163, 166–169
 Pompeji 308, 310
 Potsdam 96, 189, 221
 – Schloss Sanssouci 103, 105 f.

Q

Quedlinburg 337

R

Regensburg 208
 Rheinsberg 96, 102 f., 106
 Rom 141, 151, 304

S

Sankt Petersburg 67, 74 f., 171–173,
 175–177, 179 f., 184–186, 188,
 299 f., 318, 330
 – Alte Eremitage 175 f., 185
 – Taurisches Palais 176, 184, 186

Schönbrunn 151, 164, 180 f.
 Schwedt 206, 227, 229–231
 Schwerin 235, 299
 Seifersdorf 98
 Stettin 336–338
 Stuttgart 293, 297, 299

T

Tiefurt 229–231
 Tübingen 62

U

Uppsala 99

V

Venedig 303
 Vila Nova de Gaia 166

W

Wangerooge 121
 Wartburg 314
 Weimar 9, 11, 34 f., 44 f., 49, 52, 54,
 59, 62, 65, 73 f., 76, 98, 121, 207 f.,
 212, 217, 230, 249 f., 254, 256, 287,
 297, 299 f., 305, 307 f., 310, 313,
 318, 358, 361, 385
 – Belvedere 34, 75, 79–87, 89, 226,
 302, 310, 317–319
 – Burg Hornstein 49 f., 57
 – Goethes Wohnhaus 117 f., 120 f.,
 191–194, 196 f., 199
 – Grünes Schloss 49–55, 57
 – Haus Hohe Pappeln 24, 35, 355,
 357–359, 361, 363
 – Residenzschloss 35, 74, 83, 224,
 297, 299–320
 Wien 67, 84, 151, 164, 226, 303,
 333, 366
 Wilhelmsthal (bei Eisenach) 302
 Wörlitz 95, 98, 103 f., 107, 109, 114,
 305
 Worpswede 366

Z

Zarskoje Selo 174
 Zürich 111 f., 330