

Aus: Frauke Berndt, Daniel Fulda (Hg.), *Die Sachen der Aufklärung – Matters of Enlightenment – La cause et les choses des Lumières.* (= Studien zum 18. Jahrhundert, Bd. 34). Hamburg: Felix Meiner, 2012, S. 389-401.

Anna Ananieva (Bonn)

Getrocknete Blumen: literarische Figurationen sentimentaler
Erinnerungspraktiken zwischen modischer Chiffre und intmem Souvenir
in Révéroni Saint-Cyrs »Sabina d’Herfeld«

1. Dingliche Andenken

»Es pflegen nemlich viele Menschen zu einem leblosen Ding, welches mit einem geliebten Gegenstand in irgend einem anmerklichen Verhältniß steht, oder von ihm herrührt, eine besondere Zuneigung zu faßen, weil es ihnen bei aller Gelegenheit das Lieblingsbild ihrer Seele zurükrufft. Diese Anhänglichkeit pflegt bei weniger empfindenden Menschen, welche sie bloß nachmachen, und sich hernach damit amüsiren in eine ganz zwecklose Tändelei, bei tieferfühlenden in Schwärmerei auszuarten. Allein auch in ihrem besten Zustande ist sie ein bald mehr bald weniger schädliches Mißverständnis der Fantasie.«¹

Als Friedrich Schleiermacher am Ende der 1780er Jahre einen Systematisierungsversuch über die Liebe zu Dingen unternimmt, notiert die Literatur bereits europaweit die Genese eines Alltagsphänomens, das sich durch psychisch-affektive Bindung an »leblose Dinge« auszeichnet und zahlreiche Facetten der von Schleiermacher kritisch betrachteten empfindsamen Zuneigung zu geliebten Objekten hervorbringt.² Die Herausbildung dieser neuen Gefühlskultur wird im deutschen Sprachgebrauch durch das neue Verständnis vom Andenken markiert: Seit den 1770er Jahren meint »Andenken« nicht mehr allein den memorativen Akt, den mentalen Vorgang, sondern zudem das »Mittel der Erinnerung«, das man »einem [...] hinterlassen« kann.³ Als »Mittel der Erinnerung« erhalten gerade die kleinen, unansehnlichen und materiell wertlosen Objekte eine neue Bedeutsamkeit.⁴

¹ Friedrich Schleiermacher: Anmerkungen zu Aristoteles: Nikomachische Ethik 8–9. In: Ders.: *Jugendschriften 1787–1796*, hrsg. v. Günter Meckenstock. Berlin 1984 (Kritische Gesamtausgabe, Abt. 1, Bd. 1), S. 8 f.; vgl. Christiane Holm, Günter Oesterle: *Andacht und Andenken. Zum Verhältnis zweier Kulturpraktiken um 1800.* In: Günter Oesterle (Hrsg.): *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung.* Göttingen 2005, S. 433–448 (Formen der Erinnerung; 26), hierzu S. 444 f.

² Anna Ananieva, Christiane Holm: *Phänomenologie des Intimen. Die Neuformulierung des Andenkens seit der Empfindsamkeit.* In: *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken.* Ausst.-Kat. Museum für Angewandte Kunst Frankfurt. Köln 2006, S. 156–187.

³ Johann Christoph Adelung: *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuchs der hochdeutschen Mundart, mit vollständiger Vergleichung der übrigen Mundarten.* Leipzig 1774, Sp. 234.

⁴ Ein prominentes Beispiel stellt die Andenkensammlung von Sophie von La Roche dar, die

In dem übervollen Magazin der literarischen Andenken-Motive befindet sich auch ein ausgesprochen fragiles Objekt, dem im Folgenden die besondere Aufmerksamkeit zukommen soll: die trockene Blume. Erinnerungskulturell attraktiv erscheint die Trockenblume dank ihrer spezifischen *Materialität*: als ein Gegenstand der Natur steht sie für unverfälschte Empfindungen und unmittelbaren Ausdruck. Die appellative *Zeichenhaftigkeit* einer aus ihrem natürlichen Kontext isolierten Blume bringt sie in die Nähe zur Schrift. Gepflückt und getrocknet wird eine lebende Blume vom Naturzeichen zum Artefakt. Ohne dabei ihr Ursprungsversprechen einzubüßen, gewinnt sie eine eigene *Zeitstruktur* hinzu, die sie als intimes Andenken semantisiert: Der Schnitt markiert sie als Vergangenes, die Konservierung macht sie als einen in der Gegenwart anwesenden und in die Zukunft hinein wirkenden Gegenstand evident. Gerade hier lässt sich eine strukturelle Verwandtschaft mit einem anderen beliebten Objekt intimer Erinnerungskultur – der Haarlocke – ausmachen.⁵ Bezeichnenderweise werden häufig beide Materialien, Haare wie Trockenblumen, gemeinsam im Memorialschmuck bis ins späte 19. Jahrhundert verarbeitet. (Abb. 1)



Abb. 1: Medaillon mit Haararbeit. Holland, 1814 (Signiert: F.F. Mente). Glatter Goldrahmen, Unter Glas Malerei auf Elfenbein. 7 x 10,5 cm. Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, Inv. Nr. 1760 (Foto: A. Dingjan, Den Haag). Aus: Gisela Zick: Gedenke mein. Freundschafts- und Memorialschmuck 1770–1870. Dortmund 1980, Tafel 20.

sie seit den 1770er Jahren pflegt. Siehe: Gerhard Kölsch, Petra Maisak (Hrsg.): »Köstliche Reste«. Andenken an Goethe und die Seinen. Ausst.-Kat. Freies Deutsches Hochstift Frankfurt. Frankfurt a. M. 2002, Kat.-Nr. 89, S. 112ff. Vgl. dazu den Beitrag von Claudia Bamberg im vorliegenden Band.

⁵ Christiane Holm: Intime Erinnerungsgeflechte: Memorialschmuck aus Haaren um 1800. In: Kritische Berichte 32/1 (2004), S. 29–41.

Die folgenden Ausführungen sollen am Beispiel eines wenig bekannten Romans aus den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts veranschaulichen, wie komplex literarische Figurationen solcher blumenbezogener Praktiken sein können, wenn getrocknete Blumen als Chiffre intimer Kommunikation und als dingliches Mittel der Erinnerung in Szene gesetzt werden.

2. Der Roman von Révéroni Saint-Cyr »Sabina d'Herfeld« und seine Übersetzungen

Im Jahr 1796 erscheint in Paris ein Roman unter dem Titel »Sabina d'Herfeld, ou les Dangers de l'imagination, lettres Prussiennes recueillis par St. C***«. Der Verfasser, Jacques Antoine baron de Révéroni Saint-Cyr (1767–1829), ist zu diesem Zeitpunkt bereits seit einigen Jahren als erfolgreicher Librettist bekannt und hat damit nun sein Debüt als Romanautor. Die in Duodez gedruckte französische Originalausgabe erfährt bald eine zweite Auflage und wird bereits ab Februar 1797 verstärkt in deutschen Zeitschriften beworben.⁶ Im Juni 1798 kündigt die »Allgemeine Literaturzeitung« eine deutsche Übersetzung »von dem mit vielem Beyfall aufgenommenen Buch Sabina d'Herfeld« an.⁷ Zu der Oster-Messe 1799 bietet die Neue Günthersche Buchhandlung in Glogau das Buch unter dem Titel »Sabina von Herfeld, oder die Gefahren einer feurigen Einbildung, 2 Theile mit Kupf.« für einen Reichstaler an.⁸ Im Juli desselben Jahres landet der Roman auf der Liste der durch die kaiserliche Bücherzensur in Wien verbotenen Bücher. Der russische Bücherzensor findet dagegen keinen Anstoß an dem Buch, und so erscheint »Sabina« im Jahr 1802 auch in einer russischen Übersetzung im Verlag der Moskauer Universität, wovon umgehend auch das deutschsprachige Publikum unterrichtet wird.⁹

Zeugen die deutschen und französischen Repertorien von immer neuen Auflagen des Romans bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts, so gestaltet sich heute die Suche nach einem Exemplar als äußerst schwierig. Die zweite Auflage der französischen Ausgabe ist in München belegt, eine russische Ausgabe ist in Moskau greifbar. Die

⁶ Allgemeine Literaturzeitung, Intelligenzblatt Nr. 19, 11. Februar (1797), Sp. 167; ALZ, IB Nr. 66, 20. Mai (1797), Sp. 550.

⁷ ALZ IB Nr. 96, 30. Juni (1798), Sp. 801.

⁸ ALZ IB Nr. 26, 1. März (1800), Sp. 204. Die deutsche Übersetzung ist kurz darauf ausführlich besprochen worden: Neue allgemeine deutsche Bibliothek. Bd. 64, 2 (1801), S. 70–73.

⁹ Sabina Gerfel'd, ili opasnosti vooobrazenija. Prusskie pis'ma, sobrannye g-nom Sen Sir. Moskva 1802. Eine Ankündigung der russischen Übersetzung ist unter dem deutschen Titel erfolgt: »Sabina Herfeld, oder die Gefahren der Einbildungskraft. 2 Th. M[oskau]. [1]802«. In: Russland unter Alexander dem Ersten. Eine historische Zeitschrift, hrsg. v. Heinrich Friedrich von Storch, Bd. 9.É St. Petersburg, Leipzig 1808, S. 167.

deutsche Übersetzung, wenn auch zeitnah rezensiert, ist offensichtlich überhaupt nicht zum Objekt bibliothekarischer Sammeltätigkeit geworden. Zunächst sollen daher die wesentlichen Züge dieser – wie nicht anders zu erwarten – tragischen französisch-preußischen Geschichte skizziert werden.¹⁰

Die zweiundfünfzig »preußischen« Briefe, die der Verfasser des Romans – wie im Titel angegeben – »gesammelt« haben will, geben Einblicke in die Entwicklung der Leidenschaft zwischen der verheirateten Gräfin Sabina von Herfeld und dem Kornett Versen. Diese Beziehung nimmt ihren Anfang in einem Berliner Theater, als Versen mit einer von ihm vorgetragenen Arie die Aufmerksamkeit von Sabina weckt. Zwischen beiden entwickelt sich eine Liebesbeziehung, die sich vorzugsweise in Gartenräumen abspielt und ihre Verwirklichung in Form von floralen Liebesgaben erfährt. Doch es gelingt dem Gegenspieler, einem einst zurückgewiesenen Verehrers Sabinas, Major Lormer, die Beziehung durch eine Intrige zu zerstören. Die Geschichte endet mit dem Tod Sabinas am Fuße eines Turms, der zu einer Schweizer Nervenheilstalt gehört, in der der inzwischen geisteskranke Versen untergebracht ist. (Abb. 2)

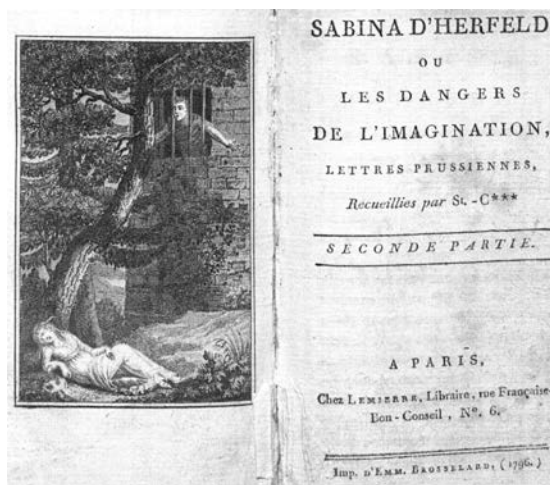


Abb. 2: Frontispiz und Titelseite des Romans »Sabina d'Herfeld ou les dangers de l'imagination« (1796) von Jacques Antoine de Révéroni Saint-Cyr. Digitalisat: Universitätsbibliothek München, Signatur: 0001/8 Pgall. 3786 (1/2).

¹⁰ Alle Zitate aus dem Roman in diesem Aufsatz beziehen sich auf das Exemplar der Universitätsbibliothek München, Signatur: 0001/8 Pgall. 3786 (1/2: Jacques Antoine de Révéroni Saint-Cyr: Sabina d'Herfeld ou les dangers de l'imagination, 2 Bde. Paris 1796. Die Stellennachweise erfolgen im Fließtext in Klammern, römische Zahl steht für den Band, arabische Zahl bezeichnet die Seite. Alle Hervorhebungen stammen aus dem Original. – Bei der Vorbereitung der Publikation konnte außerdem die russische Ausgabe des Romans gegengelesen werden, wofür der Dank der Verfasserin insbesondere der Bibliothekarin des DHI Moskau, Larisa Kondrateva gilt.

Die vielfachen Perspektiven auf die Peripetien der Leidenschaft artikulieren sich in verschiedenen Stimmen: Die Briefe wechseln zwischen Sabina und ihrer Schwester, Camille de Valtheim, zwischen Versen und seinem Freund Dorvill, zwischen Valtheim und Dorvill und zwischendurch auch zwischen Sabina und Versen. Stehen die wechselseitigen Mitteilungen dieser Briefsteller für eine nicht immer harmonische, aber unverstellte Kommunikation zwischen den Vertrauten, so bringen einige wenige, von dem Major Lormer an Kornett la Fare gerichtete Briefe die böswillige Intrige des Romans zum Vorschein. Aus Rache für die Ablehnung seiner Werbung um Sabina führt Lormer der tugendhaften Gräfin den ahnungslosen, schönen und jungen Kornett Versen vor Augen, mit dem Ziel, »ihre schlummernde Sinnlichkeit durch ihn zu hellen Flammen zu wecken, sie bis auf den gewünschten Punkt der Hingebung zu leiten; dann aber sich unterzuschieben, und an der Stelle seines Lehrlings zu genießen.«¹¹ Obwohl Lormer nur der erste Teil des Plans gelingt, bestimmt die entfachte Leidenschaft der beiden Protagonisten den unglücklichen Verlauf der Geschichte.

Wie das Sujet des Briefromans bereits nahelegt, spielt sich die tragische Handlung in der zeitgenössischen Gegenwart ab, in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts also. Neben der Stadt Berlin mit ihren Theatersälen, Salonräumen und Spazierwiesen stellt der gräfliche Landsitz der Herfelds als fiktiver Ort im Berliner Umland einen wichtigen Handlungsort dar. Hier, in der Gartenpartie »l'hermitage«, befindet sich das verunglückte Liebesideal der Protagonistin, »l'Étre Impossible« (I, 111), ein »unmögliches Wesen«, plastisch verkörpert in einer geschlechtslosen Statue mit melancholischer Haltung und einem in weiche Stoffe verhüllten Körper. Zentral verhandelt wird im Roman nämlich das Modell einer Geschlechterbeziehung, die sich durch tiefe Gefühle auszeichnet, aber in der Paarbeziehung das Innenleben an Stelle der körperlichen Interaktion kultiviert.¹² Entsprechend Sabinas Traumvorstellung, die in der Paarbeziehung eine Zeitlang eingelöst zu sein scheint, soll Kornett Versen an Stelle des Grafen Herfeld die fehlende leidenschaftliche Beziehung zu dem Ehemann ersetzen und damit die ursprünglich zusammengehörenden Hälften der geteilten »mannweiblichen« Urgestalt zu einem »glückseligen« Wesen vereinen.¹³ Mit dem Verweis auf diese bei Platon von Aristophanes vorgetragene Erklärung der Liebe po-

¹¹ Rezension zu »Sabina von Herfeld«, in: NADB, Bd. 64, 2 (1801), S. 72.

¹² Dabei reiht sich Saint-Cyr mit seinem Roman unter die Literaten ein, die europaweit zur Überführung von »Körperströmen« in den »Schriftverkehr« beitragen. Vgl. Albrecht Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999.

¹³ Platon: Das Gastmahl. In: Platons Werke, hrsg. u. ü. v. Friedrich Schleiermacher, Theil 2, Bd. 2. Berlin 1807, S. 371–452 (Rede von Aristophanes: S. 398–404), hier S. 402 ff. Vgl. auch S. 404: »Sondern ich meine es von Allen insgesamt Männern und Frauen, daß so unser Geschlecht glücklich wäre, wenn es uns in der Liebe gelänge und jeder seinen eigenthümlichen Liebling gewönne um so zur ursprünglichen Natur zurückzukehren.«

stuliert der Roman das Liebesverlangen als den Kern eines erfüllten Lebens, das die Protagonisten, »entzückt zu freundschaftlicher Einigung und Liebe«,¹⁴ vorwiegend in dem ersten Teil des Romans zu führen scheinen. Dabei handelt es sich, dem bereits erwähnten Ideal des »unmöglichen Wesens« getreu, um ein von Verlangen bewegtes *Innenleben*. In diesem Zusammenhang werden im Roman die Blumen als das der Buchstabensprache überlegene Kommunikationsmittel prominent eingeführt.

Überhaupt inszeniert Saint-Cyr in seinem Roman die reguläre gesprochene und geschriebene Sprache nur als Mittel, das zwar Sachverhalte dokumentiert und Inhalte mitteilt, letztlich aber doch nur Missverständnisse stiftet. Als ein adäquater, unmittelbarer Ausdruck der Gefühle gilt dagegen die Musik, vor allem der Gesang, der dem Protagonisten vorbehalten ist. Die Protagonistin hingegen teilt ihre Gefühle in materialen Zeichen, gesammelten und getrockneten Blumen, mit. Im Umgang mit diesen dinglichen Mitteln lauern aber auch einige Gefahren: gerade die vermeintlich harmlosen Trockenblumen werden zum Zündstoff unkontrollierter Leidenschaft. Die platonische Liebesbeziehung scheitert schließlich an der Übermacht der Gefühle, die beide Protagonisten entfalten.

3. *Blumensprache als Chiffre intimer Kommunikation*

Den Trockenblumen begegnen wir im Roman erstmals, als Sabina sich entschließt, den Kornett Versen in ihre »Lieblingssprache« – »de mon idiôme favori, *ma langue de fleurs*« (I, 68) – einzuführen (Brief 13). Auf einem morgendlichen Spaziergang in Berlin lässt sie, scheinbar versehentlich, aus einem Taschenbuch, das sie bei sich führt, einige Briefe ihrer Schwester fallen. Beim Aufheben der Briefe bemerkt Versen einzelne Trockenblumen, die auf den gefalteten Papierbögen heften. Er betrachtet sie, erkennt unter den Blumen ein Veilchen, stellt Fragen, bekommt nur stumme Antworten, und am Ende dieser Konversation stellt Sabina fest: »J'ai souri, il m'a devinée; cela suffit, il connaît déjà les substantifs favoris de mon coeur: *Nature et Amitié*«¹⁵ (I, 69).

In gleicher harmonischer Eintracht findet ein Gespräch in Blumensprache während eines Ausfluges zu einer Abtei an der polnischen Grenze statt (Brief 40). Hier wird in einer geselligen Runde ein illustriertes botanisches Blumenbuch aufgeschlagen und gemeinsam betrachtet. Als Antwort auf eine bei der Betrachtung der Blumenbilder aufkommende Frage muss Versen die Wahl zwischen einer weißen Wildrose und einem blau blühenden Immergrün treffen (II, 62). Ohne zu zögern zieht

¹⁴ Ebd., S. 402.

¹⁵ »Ich lächelte auf, er hat mich erraten, es genügt mir bereits, dass er die beiden Lieblingsvokabeln meines Herzens kennt: *Natur* und *freundschaftliche Einigung*.« [Übers. v. A. A.]

er die weiße Rose vor – »je préfère la rose des champs, elle est parfaite et ignorée (II, 63) – und entscheidet sich damit zur stillen Freude Sabinas und zum Entsetzen des Gastgebers gegen das Immergrün – »la pervenche, la favorite de Linnée, de Jean-Jacques« (ebd.). Bei diesem Gespräch ist der intrigante Major Lormer anwesend, der nach Hinweisen auf Verstellung und nach Zeichen geheimer Botschaften zwischen den Liebenden sucht, aber lediglich »graces naturelles« (II, 64) vorfindet. Die auf einer Blumenchiffre basierende Verständigung zwischen den Liebenden bleibt für Lormer unerkannt, weil er eine andere, galante Liebeschiffre erwartet: die Fächersprache. In seinen dem Ausdruck der Enttäuschung folgenden Ausführungen zählt er schließlich die ihm gut vertrauten Aussagen auf, die man an der Bewegung des Fächers in der weiblichen Hand sowohl in einer geselligen Runde als auch bei einem gesellschaftlichen Ereignis sicher ablesen kann. Die Kommunikationsform, auf die sich Versen und Sabina verlegt haben, wird gerade in dieser kontrastiven Gegenüberstellung zu dem modischen Accessoire als eine natürliche und verinnerlichte Chiffre hervorgehoben. Der Handlungsverlauf des Romans legt nahe, dass Lormer in diese intime Sprachform nicht nur nicht eingeweiht ist, sondern ihrer grundsätzlich nicht fähig ist, da er ein ›falsches‹ Liebesmuster verfolgt und damit kein ›richtiges‹ Kommunikationsmodell beherrscht. Denn die Blumensprache kann nicht *erlernt*, sie muss *empfunden* werden.

4. Einführung in die Blumensprache im Garten

Diesem Grundsatz der Blumensprache räumt Révéroni Saint-Cyr eine zentrale Stelle im Roman ein, was ihn freilich nicht davon abhält, seine Leserschaft in aller Ausführlichkeit in die weiterführenden Techniken der floralen Kommunikation einzuführen. Wird die erste Begegnung mit der Blumensprache am Beispiel des Briefwechsels zwischen den Schwestern in einem öffentlichen Raum – beim Spaziergang in Berlin – angesiedelt und in Anwesenheit der beiden Protagonisten inszeniert, so findet die Vermittlung eines komplexeren Vokabulars der Blumen im eigenen Garten der Romanheldin auf dem Land statt. Die spezifische Raumästhetik des Gartens und die körperliche Abwesenheit der Protagonistin liefern dabei die notwendigen Voraussetzungen für einen empfindsamen Umgang mit den Blumen, der über eine erlernte emblematische Lektüre hinausgeht.

Die erste Trennung der Liebenden steht bevor, als der Kornett Versen unerwartet zu seiner Einheit nach Spandau abberufen wird. Sabina bittet ihn, den Weg zum Regiment über ihren Landsitz in Herfeld zu nehmen (Brief 19). Versen soll dort ihre Eremitage im Garten aufsuchen, zu der er auch einen Schlüssel erhält: »Demandez mon hermitage, mon pavillon, en voici la clef, je vous la confie; parcourez-le en entier, prenez toutes les fleurs qui vous plairont, et envoyez-moi seulement du lau-

rier-thim et des *pensées*«¹⁶ (I, 69 recte 99). Zum Abschied erhält Versen neben dem Schlüssel noch zwei papierene Gaben. In einem der beiden Couverts findet er einen Kranz getrockneter Blumen vor, ein Rätsel, das er nur für sich allein lösen soll: »Puis elle a tiré de son porte-feuille un papier plié à deux enveloppes, et j'ai trouvé dans la seconde plusieurs fleurs d'une variété charmante, rangées par ordre, et séchées avec un art admirable. [...] C'est une énigme, devinez-là seul et *n'en prononcez jamais le mot*«¹⁷ (I, 101–102). Mit diesen schön arrangierten Trockenblumen, den »Stimmen Sabinas« (»avec soin les airs, les fleurs de Sabina« [I, 103]) als einem Talisman in der Brusttasche begibt sich Versen nach Herfeld (»j'ai placé son Talisman sur mon coeur et j'attends l'instant fatal« [I, 103]).

In Herfeld angekommen lässt er sich von dem Kastellan durch das Haus und die englischen Gartenanlagen führen (Brief 20). Für das Wohnhaus des Grafen und seine Kunstsammlungen zeigt Versen wenig Interesse und schreitet ungeduldig zu dem Wohnhaus Sabinas fort. Dieses entpuppt sich als ein bezauberndes Reich der Natur: eine mit Blumentöpfen umsäumte Treppe führt Versen zu einem Saal, in dessen Mitte er eine Platon-Statue erblickt. Er registriert hier lauter »hiéroglyphes indéchifrables« (I, 107), eilt weiter zu dem Schlafzimmer Sabinas und findet sich plötzlich in einer täuschend echt arrangierten Waldszenerie wieder. Unter den grünen Baumästen des Gemachs sieht er das Bett der Geliebten, das die Form eines Blumenkorbes hat: »C'est une corbeille de fleurs. Hélas! leur reine y manque!« (I, 108). Bei diesem Anblick spürt Versen nun besonders eindringlich die Abwesenheit der »Blumenkönigin«, wird von Erinnerungen an Sabina beinahe überwältigt, kann sich jedoch beherrschen, verlässt den Raum und bittet seinen Begleiter, ihn zu der Eremitage zu führen.¹⁸

Gleich nach dem Betreten dieser Gartenpartie wird Versen in eine sanftmelancholische Stimmung versetzt: Er sieht eine mit Zypressen und Trauerweiden umgebene Urne. Ganz im Sinne einer empfindsamen Gartensemantik ruft diese Staffage eine literarische Assoziation hervor, Versen wähnt sich vor Werthers Grab: »[...] sous une voûte de saules pleureurs et de cyprès, j'ai aperçu une urne funèbre ... J'y ai cherché la cendre de Werther, mais envain... Nul indice! j'ai frôlé involontairement, et il m'a semblé voir une main de feu graver mon nom sur le marbre!«¹⁹ (I, 108–109).

¹⁶ »Gehen sie dort umher, nehmen sie alle Blumen mit, die Ihnen gefallen, pflücken Sie für mich *Thymian* mit *Vergissmeinnicht*, und senden Sie mir diese zurück.« [Übers. v. A. A.]

¹⁷ »Dann zog sie aus der Brieftasche zwei gefaltete Papiercouverts, und ich fand in einem einige Blumen vor, die in einer angenehmen Mannigfaltigkeit in einer bestimmten Ordnung angebracht und mit bewundernswerter Kunstfertigkeit getrocknet worden sind. [...] Es ist ein Rätsel, löse es für Dich selbst und sprich das Wort nicht aus.« [Übers. v. A. A.]

¹⁸ Zum leeren Bett als einem empfindsamen Standardmotiv siehe die Ausführungen in: Koschorke: Körperströme und Schriftverkehr, S. 141 f.

¹⁹ »[...] unter einem Baldachin aus Weiden und Zypressen, sah ich eine Urne ... Ich suchte die

In dieser Szene setzt Saint-Cyr auf eine habitualisierte Technik, die einen Gartenbesuch am Ende des 18. Jahrhunderts charakterisiert: im Raum kultivierter Affekte und abwechselnder Stimmungen steht die Wahrnehmung dezidiert im Dienste individualisierter Aneignung tradierter Ikonografien. So soll eine durch die Kleindenkmäler und Inschriften evozierte Stimmung der Vergänglichkeit auf eigene Erfahrungen bezogen werden, um Erinnerungen an die »Täuschungen unserer Hoffnungen und Leidenschaften«²⁰ aufzurufen. Die ästhetische Dimension der Landschaftsinzenierung und die Wirkung auf die Einbildungskraft machen den Gartenbesuch zu einem individuellen Erlebnis. Und so folgt im Roman an dieser Stelle eine ›Vision‹ der eigenen Fantasie des Romanhelden: Versen imaginiert eine unsichtbare Hand, die seinen Namenszug in die Tafel unterhalb der Urne einzeichnet.

Mit dem leeren Bett und dem Gartengrab zitiert Saint-Cyr zwei Motive aus der Ikonografie des Intimen, die eine Signalwirkung innerhalb der Romanhandlung erzeugen und den Romanhelden in eine auf das kommende Schlüsselerlebnis in der Eremitage vorbereitende Disposition versetzen. Bei dem anschließenden Spaziergang benötigt Versen sowohl sein Gedächtnisvermögen als auch seine freie Einbildungskraft.

Auf dem Weg von der sanftmelancholischen Partie zu dem Rundtempel der Eremitage in der Mitte des Gartenbezirks durchschreitet der Protagonist insgesamt fünf verschiedene, aufeinander folgende Pflanzenkompartimente. Hier wendet Versen seine Vorkenntnisse in der Blumensprache an, erkennt einzelne Bedeutungen der etwa zwanzig in dieser Szene namentlich erwähnten Pflanzen und verfolgt die wechselnde Semantik dieses Gartenraums von »Sorge« und »Trauer«, die er in der äußeren Heckenbepflanzung der Partie antrifft,²¹ bis zu »Tugend, Schönheit, Empfindung und Treue«, die das Blumenparterre unmittelbar vor dem Pavillon zum Ausdruck bringt: »Encore un pas, c'est le baume, le laurier-rose, la sensitive, la barbeau bleu, et la fleur de pêcher; c'est-à-dire la vertu, la beauté, le sensibilité, la délicatesse et la constance.«²² (I, 110). Das Abschreiten dieser Abfolge an Sträuchern und Blumen sieht Versen als Erweiterung seines eigenen Vokabulars, »qui a perfectionné mon dictionnaire« (I, 111). Tatsächlich werden die Bedeutungen der Pflanzenarrangements von ihm aber weniger abgelesen, als vielmehr erraten und erahnt.

Werthers Asche, aber vergebens ... Kein Hinweis! Ich erschauerte unwillkürlich und glaubte, eine Hand meinen Namens in den Marmor eingravieren zu sehen!« [Übers. v. A. A.]

²⁰ Christian Cay Lorenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, Bd. 4. Leipzig 1782, S. 81.

²¹ »d'abord j'ai trouvé des ronces, des rosiers sauvages, des épines-vinettes; [...]. Tu devines aisément qu'ils représentant les soucis, les chagrins, les remords et tous les résultats du vice.« (I, 109–110).

²² »Ein weiterer Schritt und es folgen Melisse, Oleander, Mimose, blaue Kornblume, und Pfirsichblüten, das heißt: Tugend, Schönheit, Sensibilität, Zartheit und Treue.« [Übers. v. A. A.]

Im Inneren des Pavillons angekommen, findet Versen die Marmorstatue mit melancholischer Geste vor, die die Inschrift »*l'Être Impossible*« (I, 111) trägt. Auf den Seiten des Postaments sieht er außerdem, wie bereits im Haus Sabinas, einige Zeilen mit »Hieroglyphen«. Jetzt, nachdem er im Garten sein »Blumenvokabular« erweitert hat, kann er diese nun als *lesbare* Zeichen identifizieren: Es handelt sich um Auszüge aus dem »Gastmahl« Platons, die durch ausgeschriebene Pflanzennamen chiffriert sind: »*Les pans du pied-d'estal sont chargés de sentences tirées du banquet de Platon, toutes écrites en langue de fleurs*« (I, 111). Die gleichen Textfragmente enthält nämlich – in Buchstabenschrift verfasst – das andere Papierstück, das Versen von Sabina zum Abschied erhalten hat. Nun setzt er die Namen der Blumen von dem Postament der Statue mit dem geschriebenen Text zusammen und erkennt darin den vollständigen Schlüssel zu dem Rätsel – »*énigme*« (I, 102) – Sabinas, dem Couvert mit dem Trockenblumen: »*Tu penses que le premier usage que j'en ai fait, a été d'ouvrir mon talisman*«²³ (I, 111). Aus der Reihenfolge der Trockenblumen ergibt sich der Satz: »*Si vous avez vertu, beauté, sensibilité, délicatesse, constance et mystère; si vous n'avez défauts, impatience ni désirs, vous aurez amie tendre et fidele*«²⁴ (I, 112).

5. Talismane zwischen Andenken und Ahnung

Am Ende eines komplizierten Spiels mit Blumen- und Schriftzeichen vollzieht sich in der Eremitage des Gartens eine Transformation der Trockenblumen: von einer stummen Liebesgabe, die Versen an der Brust trägt, zu einer komplexen Botschaft, die erst in der Referenz auf das Erlebte verständlich wird. Der Kranz aus den trockenen Blumen bringt ein Liebesbekenntnis zum Ausdruck und vermittelt zugleich die Idealvorstellung der Liebesbeziehung. Während des Erlebnisses im Garten der Protagonistin wird der Blumenkranz zusätzlich affektiv aufgeladen: Trotz der schwierigen Bedingungen, die das Liebesbekenntnis Sabinas stellt, verbindet Versen damit Hoffnungen auf eine glückliche Vereinigung. Nachdem die Trockenblumen eine als natürlich markierte »Sprachwerdung des Gefühls«²⁵ ermöglicht haben, werden sie im Roman vom Mittel der Kommunikation zum Mittel der Erinnerung stilisiert und tragen zunehmend zur Vergegenwärtigung des Abwesenden – sowohl der Person Sabinas als auch der mit ihr verbundenen Hoffnungen Versens – bei. Während sich

²³ »Du wirst es wissen, das erste, was ich tat, war, mein Talisman zu öffnen.« [Übers. v. A. A.]

²⁴ »Wenn Du tugendhaft, schön, empfindsam, wählerisch, treu, bescheiden bist, wenn du keine Laster wie Ungeduld und Begierde hast, dann wirst du eine zärtliche und treue Frau als deine Freundin haben.« [Übers. v. A. A.]

²⁵ Günter Oesterle: Die Sprachwerdung des Gefühls und die Wendung zum Lakonischen. In: Anne Fuchs (Hrsg.): *Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute*. Würzburg 2003, S. 45–58.

die Beziehung zwischen den beiden Liebenden weiter entwickelt, wandern die von Sabina gesammelten, trocken gepressten Blumen in ein Holzkästchen, wo Versen sie zusammen mit ihren Briefen aufbewahrt. Mit der zunehmenden Verschiebung ihrer Funktion geht eine auffällige Betonung ihrer Dinglichkeit einher. Der spezifische Charakter und die Wirkung der dinglichen Andenken werden von Versen in einer Rede über die »Talismane« reflektiert, die in einer Verteidigung der geliebten Dinge gipfelt (Brief 22).

In Konkurrenz zu visuellen und auditiven Vermögen, die als Gesehenes und Gehörtes zu physisch (I, 122) seien und nur simultane, in Anwesenheit generierte Empfindungen hervorriefen, hebt Versen bestimmte Dinge hervor, die er als Talismane bezeichnet. Diese unterscheiden sich von den Dingen, die eine zeremonielle bzw. emblematische Funktion aufweisen; die Talismane seien als Souvenirs fähig, Gefühle unmittelbar in der Gegenwart hervorzubringen oder frühere Empfindungen zu vergegenwärtigen. Aber nur die dinglichen Talismane vermögen futurisch zu wirken, Vorahnungen und künftige Empfindungen (I, 121) zu evozieren:

»Parmi plusieurs définitions délicates et ingénieuses, j'ai remarqué ces mots: Les Talismans (il m'a regardée), précieux gages du souvenir, existèrent de tout tems. Le ruban de la simple bergère, l'écharpe du Chevalier, tous étaient des recommandations tacites, mais puissantes de fidélité et de valeur; tous enflammaient le courage, et rappelaient la constance. N'attribuons point des effets magiques à ces dons inanimés. Non, ne gâtons point la réalité, ne perdons pas le mérite qu'on peut y avoir; c'est notre imagination sans-cesse alimentée de l'image et de son but qui se porte à remplir les vues de l'objet aimé, et qui en fait notre gloire et notre félicité. C'est assez entretenir de mes idées, si ce sont des chimères elles ne nuisent à personne. Heureux moi-même de pouvoir par elles sauver une inquiétude aux personnes qui m'intéressent, pressentir ce qui peut leur plaire, et agir suivant leurs moindres desirs«²⁶ (I, 123–124).

Der weitere Verlauf der Romanhandlung scheint allerdings dieses positive Bekenntnis zu den Dingen Lügen zu strafen. Denn gerade als sollte Schleiermacher mit seiner Diagnose des »schädliche[n] Mißverständniß[es] der Fantasie« Recht behalten, entzünden die Trockenblumen das nicht mehr kontrollierbare Innenleben der Protagonisten.

²⁶ »Talismane, als kostbare Gaben und Ermahnungen hat es immer gegeben. Das Haarband einer einfachen Schäferin, der Gürtel eines Ritters, sind bloß stumme Befehle für Treue und Tapferkeit gewesen. Man sollte keine übernatürlichen Kräfte diesen gefühllosen Gaben zuschreiben. Warum sollen wir den Wert dieser Dinge verringern, den sie für uns besitzen können? Denn sie entzünden unentwegt unsere Einbildungskraft und liefern uns das Bild unseres lieben Gegenstandes, sie weisen damit auf unser eigentliches Ziel hin, die Wünsche unserer Geliebten zu errahnen und zu erfüllen, um dadurch unser eigenes Wohl zu erfahren.« [Übers. v. A. A.]

Innerhalb des Romans klingt es wie eine Antwort auf das von Sabina ihrer Schwester gegenüber geäußerte Ideal. Im 10. Brief wünscht sie sich im Bezug auf Versen »die Kunst mich erraten zu können und von jedem doppeldeutigen Ausdruck auf Abstand zu gehen, feine Empfindung zu besitzen, die zur Vorahnung fähig macht.«

Nach der Verwandlung zum dinglichen Andenken taucht der Blumenkranz bevorzugt in den Krisensituationen der Liebesbeziehung auf: das Couvert mit Trockenblumen wird von Versen aus dem Kästchen geholt und mit Tränen begossen, als die endgültige Trennung und damit die Katastrophe nicht abzuwenden ist. Nachdem Versen den Verstand verloren hat, übergibt sein Freund den Blumenkranz an Sabina, zusammen mit ihren Briefen; übrig bleibt das leere Kästchen. Die Trennung vom leeren Gehäuse der Andenken ist aber auch für den erkrankten, geistig abwesenden Versen nicht möglich. Am Ende des Romans bleibt er als eine tragische Figur in Erinnerung, die, in der Schweizer Anstalt eingeschlossen, das leere Kästchen unentwegt an seine Brust presst (Brief 52).

6. Ausblick: Blumensprachen des 19. Jahrhunderts

In der anschaulichen Vermittlung der spezifischen Funktionsweise der Blume, die zwischen Chiffre und Andenken changiert, erkennt man noch bis in die 1830er Jahre die besondere Leistung des Romans »Sabina d’Herfeld, ou les Dangers de l’imagination, lettres Prussiennes«. Das zeigt sich einerseits darin, dass einige von Saint-Cyr vorgelegten Blumendeutungen als Vorboten einer neuen Mode gewürdigt werden, indem sie in die Bücher der Blumensprachen aufgenommen werden.²⁷ Solche Bücher



Abb. 3: Stammbuch des Fräulein Pfeiffer. Frankfurt 1830. Museum für angewandte Kunst Frankfurt (Linel Sammlung), Inv. Nr. L St 690. Aus: Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken. Ausst. -Kat. Museum für Angewandte Kunst Frankfurt. Köln 2006, Abb. 39, S. 224.

²⁷ Die entsprechenden Verweise auf den Roman finden sich beispielsweise in: Les Fleurs, Réve allégorique. Paris 21811, S. 83 (Gelbe Narzisse), 88 (Scabiose).

verbreiten seit den 1820er Jahren europaweit umfangreiche Blumen-Alphabete und tragen einer enormen Konjunktur der Blumensprachen bei.²⁸ Andererseits wird das raffinierte Wechselspiel zwischen Schrift und Ding, das die Transformationen der Trockenblumen im Roman bedingt, als Bestandteil der Salonkultur aufgegriffen und individuell inszeniert.²⁹ In Verbindung mit den geselligen Praktiken eines *album amicorum* erfreuen sich solche auf Blume bezogenen Techniken spielerischer Kommunikation großer Beliebtheit bis ins Ende des 19. Jahrhunderts. (Abb. 3)

Auf diesen ausdifferenzierten Praktiken der Blumengabe und ihrer Konservierung entwickelt sich schließlich die bis heute florierende Konjunktur der Schnittblume als einem beinahe universellen Zeichen der Zuneigung.³⁰

²⁸ Siehe dazu: Clemens Alexander Wimmer: Bücher über Blumensprache. In: Zandera 13/1 (1998), S. 15–25; Beverly Seaton: *The language of flowers: a history*. Charlottesville, London 1995 (Victorian literature and culture series); Klara Šarafadina: »Alfavit Flory« v obraznom jazyke literatury puškinkoj epochi: istočniki, semantika, formy. Sankt-Petersburg 2003.

²⁹ Laure d'Abrantès: *Histoire des Salons de Paris*, 3. Aufl., Bd. 4. Paris 1838, S. 102 f. (Salon de Madame de Genlis).

³⁰ Vgl. Karin Hausen: »...durch die Blume gesprochen«. Naturaneignung und Symbolvermarktung. In: Wolfgang Ruppert (Hrsg.): *Fahrrad, Auto, Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge*. Frankfurt a. M. 1993, S. 52–78.