

Alexandra Müller

Von Zimmerpflanzen, Bordsteinflechten und urbanen Dschungeln: Naturdarstellungen in der zeitgenössischen Großstadtlyrik

Stadt und Land, Kultur und Natur, Urbanität und Ökologie – Kategorien, die in der Raumproduktion des kulturell Imaginären seit der Antike als binäre Oppositionen gelten: In literarischen Gattungen wie Pastorale oder Idylle wird etwa das vermeintlich tugendsame ländliche Leben von Schäfern und Bauern gegenüber einer moralisch verkommenen urbanen Lebensart zum Ideal erhoben. Die Verklärung einer wilden, unberührten Natur zur ästhetischen Erfahrung des Erhabenen setzt ferner in der europäischen Romantik unter anderem als Abwehrreaktion auf den durch die industrielle Revolution beschleunigten Verstädterungsprozess ein. Dabei kann von einer wirklich dichotomen Gegenüberstellung zwischen Natur- und Kulturraum im Zusammenhang mit dem Urbanen eigentlich nicht gesprochen werden. Eine Verbindung oder sogar Überlagerung von Städtischem und Natürlichem bleibt trotz des bereits in der Frühen Neuzeit be-

ginnenden Urbanisierungsprozesses bis ins 19. Jahrhundert erhalten: Berlin, dessen Aufstieg zur Metropole aufgrund des politisch zersplitterten deutschen Kulturraums erst nach der Reichsgründung 1871 beginnt, weist noch lange Zeit ein agrarisch geprägtes Stadtbild mit ländlichen Brachflächen, Wiesen oder Obstbäumen sowie Schweinen, Hühnern und Kühen auf der Straße auf. Selbst Großstädte wie Paris und London sind von großen Flächen Heide- und Waldland, Wäldern sowie Wiesen umgeben und verfügen seit dem 17. Jahrhundert über weitläufige öffentlich zugängliche Parkanlagen. Eine signifikante Unterscheidung zwischen städtischer und ländlicher Lebensführung lässt sich überdies erst im 19. Jahrhundert nach der Erfindung von Stadttechnologien und -infrastrukturen im Bereich der Elektrizitäts- und Nahverkehrssysteme feststellen.¹ Im Verlauf des 20. Jahrhunderts löst sich dieser Gegensatz der Lebensart jedoch für einen



Abb. 1: Supertrees in Singapur

(© Rod Waddington/CC BY-NC-SA 2.0 – Flickr.com)

Großteil der Weltbevölkerung weitestgehend wieder auf, denn die städtische Erfahrungswelt wird ubiquitär. Beschleunigung, Reizüberflutung, Kommerzialisierung sowie moderne Verkehrs- und Kommunikationsmittel – Momente der Schockhaftigkeit, die zu einer veränderten Perzeption und Realitätswahrnehmung des Großstadtmenschen führten – sind bedingt durch Globalisierung und digitale Medien faktisch auch außerhalb der Großstädte zum allgemeinen Charakteristikum der postmodernen Lebensrealität geworden. Darüber hinaus beschränkt sich der Repräsentationsraum der Urbanität heute nicht mehr nur auf Metropolen, sondern inkludiert aufgrund einer zunehmenden Entdichtung der Großstädte zu durch Autobahnen verbundenen Ballungsräumen mit Satelliten- und Vorstädten gleichermaßen mittelstädtische Lebensräume. Großstädte sind so nicht mehr als begrenzte Entitäten, sondern als ein in natürliche und kulturelle Netzwerke eingebundener, dynamischer Teil eines Urbanisierungsprozesses, der die Grenze zwischen Stadt und Land immer weiter verschiebt, zu verstehen.²

Eine Verbindung von Natur und Kultur findet in vielen Großstädten, die oft Treiber progressiver Umweltpolitik sind, außerdem durch Formen grüner Infrastruktur statt: In Singapur beispielsweise sollen begrünte Gebäude, weiträumige Parks, künstliche Biotope mit unterschiedlichen Klimazonen, botanische Gärten und futuristische Natur-Kultur-Hybride wie Supertrees, pflanzenbewachsene baumähnliche Stahlgebilde, die mit Solarzellen ausgestattet sind (Abb. 1), den Stadtstaat in eine "City in the Garden" transformieren; London wurde 2019 der (oxymoronische) Titel "National Park City" verliehen, da die britische Hauptstadt zu fast 50 % aus Grün- und Blauflächen besteht; 2025 wurde in Paris der gepflasterte Vorplatz des Rathauses entsiegelt und in einen urbanen Wald verwandelt; in der chinesischen Stadt Liuzhou soll in den kommenden Jahren ein ganzer Stadtteil in eine „vertikale Waldstadt“, in der sämtliche Gebäude bepflanzt sind, verwandelt werden. Zahlreiche Bauwerke mit auffälliger Fassadenbegrünung oder biophilem Design wie der grüne Bunker in Hamburg, der Hochhauskomplex Bosco Verticale in Mai-



Abb. 2: CaixaForum, Madrid

(© Óscar Carnicero/CC BY-NC-SA 2.0 – Flickr.com)

land, das Kulturzentrum CaixaForum in Madrid (Abb. 2), das Amazon-Hauptgebäude in Seattle oder die Shopping Mall 1000 Trees in Shanghai haben sich zudem zu beliebten Sehenswürdigkeiten entwickelt.

Unternommen werden diese Begrünungsmaßnahmen natürlich nicht nur (oder sogar überhaupt nicht) aus Liebe zur Natur, sondern vor allem, um die Auswirkungen der Klimakatastrophe zu mitigieren. Auch die Aufwertung von Immobilienstandorten oder Versuche des Greenwashing spielen als Motive für die Begrünung eine Rolle. Des Weiteren werden in vielen Städten aus Graswurzelbewegungen entstandene Projekte wie Gemeinschaftsgärten, Tiny Forests oder urbane Landwirtschaft unterhalten; das Kultivieren von Pflanzen in Gärten und auf Balkonen trägt ebenfalls einen maßgeblichen Teil zur Begrünung des Urbanen bei. Hauspflanzen werden dabei oft nicht nur als Einrichtungsgegenstände betrachtet, sie werden vielmehr – #PlantParent, #plantlover – zu Familienmitgliedern erklärt.

Großstädte offenbaren sich so trotz der zunehmenden Verdichtung des dortigen Lebensraums zugleich als Orte großer Biodiversität, weisen sie doch in ihren Grüngürteln und unbebauten Flächen oftmals eine höhere Artenvielfalt auf als das „Land“, das aufgrund von Monokulturen in Wirtschaftswäldern und auf Feldern nur über ein begrenztes Nahrungsangebot verfügt. Die dichotome Gegenüberstellung von Kultur und Natur im Diskurs um die Großstadt im postindustriellen 21. Jahrhundert muss also, auch wenn es selbstverständlich weiterhin zahlreiche städtische Betonwüsten oder industrielle Moloche gibt, zumindest prinzipiell hinterfragt werden. In diesem Sinne betrachtet beispielsweise der urban ecocriticism die Stadt als integralen Bestandteil der Natur und ihrer Kreisläufe:

“An ‘urban ecology’ calls for the need to, on the one hand, broaden ecology’s outlook by integrating built environments and human communities into its theoretical frameworks, and, on the other, to integrate the natural environment, environmental processes, and material substances into [urban] geography in order to avoid an anthropocentric perspective.”³

Die Wechselwirkungen zwischen menschlicher Kultur und natürlicher Umwelt sind nicht nur im Kontext von realweltlichen Anwendungen etwa in der Stadtplanung, Ökologie, Architektur oder Geologie von Interesse, sie werden ebenso in den Künsten und den Unterhaltungsmedien zum Thema gemacht. Naturdokumentationen wie *Willkommen in der Nachbarschaft – Wilde Tiere in der Stadt* (2025) oder David Attenboroughs *Wild London* (2026) fokussieren nicht exotische Raubtiere aus dem Dschungel oder der Savanne, sondern verfolgen das Leben von Stadttieren wie Vögeln, Insekten, Eidechsen, Igel und Füchsen und stellen heraus, wie diese sich an ihre neue Umwelt anpassen. So präsentiert der britische Tierfilmer in seiner Sendung U-Bahn fahrende Tauben, Wanderfalken, die sich Fabriken an der Themse oder den Westminster-Palast als künstliche „Felsklippen“ zum Nisten auserkoren haben, sowie Damhirsche, die seit der vorübergehenden Entvölkerung der Stadt während der Pandemie die Vorgärten Ost-Londons als Futterstätte aufsuchen.

Außerdem thematisiert Kunst im öffentlichen Raum häufig das Verhältnis von Stadt und Natur. Die Werke können sowohl antagonistische als auch symbiotische Relationen darstellen. Viele Großstädte wie New York oder Melbourne unterhalten zum Beispiel Programme, bei denen die öffentlichen Verkehrsbetriebe in Zusammenarbeit mit literarischen Gesellschaften in urbanen Nichtorten wie U-Bahnhöfen oder auf Informationspostern in den Wagons kurze durch passende künstlerische Arbeiten begleitete Gedichte oder Gedichtauszüge präsentieren. Besonders beliebt sind dabei idyllische Naturmotive, die den Passagieren durch die imaginäre Begrünung einen Moment der Ruhe in ihrem hektischen Alltag gewähren sollen. Zahlreiche Text-Bild-Kunstwerke der *street* oder *public art*, die Gegenstände des Urbanen wie Hauswände, Schilder, Gehwege oder Verkehrsmittel einsetzen, um in der Stadt durch die Stadt Kunst zu betreiben, zeigen darüber hinaus Abbildungen von wilden Tieren oder unberührten Naturlandschaften. Diese Darstellungen inszenieren Natur so ebenfalls als etwas in der Stadt Abwesendes, als eine ästhetische Erfahrung, die im Urbanen nur durch künstlerische Intervention erlebbar ist. Kritisch wird



Abb. 3: Banksy, Swing Girl

(© Olga Berrios/CC BY-NC-SA 2.0 – Flickr.com)

der Bezug Natur/Stadt zudem über die Thematisierung der Klimakatastrophe, des Umweltschutzes und der zunehmenden Ausbreitung des urbanen Raums aufgegriffen. Banksys 2010 in Los Angeles entstandenes Graffiti "Swing Girl" wird durch seine gezielte Platzierung zur visuellen Metapher im Stadtraum (Abb. 3). Auf einer Parkplatzwand wurde vom Künstler die Endsilbe des Worts Parking übermalt und an den Buchstaben A ein schaukelndes Mädchen gehängt. Auf diese Weise wird imaginär eine Grünfläche erschaffen, um durch die Infrastruktur der Stadt selbst auf die Zerstörung von Natur- und Gemeinschaftsräumen zugunsten von kommerziell verwertbaren Abstellräumen für Autos hinzuweisen und auf die Umweltbelastung durch den individuellen Autoverkehr aufmerksam zu machen.

Künstlerische Werke im öffentlichen Raum können das Verhältnis von Stadt und Natur aber nicht allein als ein oppositionelles präsentieren, sondern auch Assemblagen erzeugen und symbiotische Aspekte betonen. Viele Murals beispielsweise inkorporieren städtische Naturelemente wie Bäume, Büsche oder wildwachsendes Unkraut in ihre Gemälde und erzeugen auf der

Materialebene ein Zusammenwachsen von Mensch und Natur. Auf Mauern gemalte Gesichter erhalten etwa ihre dreidimensionalen Frisuren durch die Fassade überwuchernde Kriechpflanzen oder überragende Baumkronen, oder es werden Szenen kreiert, in denen gezeichnete Figuren reale Blumen „pflücken“ oder Wildpflanzen „gießen“ (Abb. 4). Die Bilder werden so zu Performances, die sich entsprechend der Jahreszeiten, der Gründlichkeit der Straßenreinigung und der zufälligen Selbstaussaat der Stadtpflanzen immer wieder verändern. Formen des in den 1970ern entstandenen guerilla gardenings – das unautorisierte Anlegen von Gärten im Brachland oder das Aussäen von Wildblumen im städtischen Raum – als künstlerische Akte des Widerstands betrachtet werden. Selbst das die menschengemachte Ordnung kreativ durchbrechende Wachsen der Pflanzen zwischen Bordsteinen und aus Mauerritzen heraus kann als ein poetischer Akt der Rebellion durch eine als agenziell verstandene Materie gelesen werden. Verschiedenste Fotoprojekte zelebrieren ferner diese Form widerständiger Natur. Durch die Imitation von musealen Präsentationsformen durch die



Abb. 4: Street Art in Brüssel

(© Ferdinand Feys/CC BY-NC-SA 2.0 – Flickr.com)

Platzierung eines winzigen Hinweisschildes mit der Aufschrift „PLEASE DO NOT TOUCH“ und Absperrseilen vor einem auf dem Bürgersteig wachsenden Löwenzahn erhebt der australische Künstler Michael Pederson die Pflanze zu einem vorübergehenden Kunstwerk, das anschließend in Form einer Fotografie medial „verewigt“ wird (Abb. 5). Durch die Inszenierung wird gleichzeitig die Schönheit des in der Großstadtumgebung leicht zu übersehenden Korbblütlers herausgestellt und augenzwinkernd der Kunstbetrieb auf die Schippe genommen.

Neben den Grünflächen wird sich auch den blauen Flächen der Stadt künstlerisch gewidmet. Das Lyrikprojekt „Confluence“ (2023–2024) des Künstlers Todd Gilens, das in der amerikanischen Stadt Reno auf Gehwegen entlang des Truckee Rivers appliziert wurde, beschreibt, wie Wasserläufe natürliche und urbane Landschaften prägen. Damit die insgesamt 1,5 km langen Verse passgenau auf die Bürgersteigkante angebracht werden konnten, mussten die 6.000 Wörter des Gedichts sorgfältig räumlich geplant werden. Der Text wurde auf der Ausdrucksebene durch die Stadt selbst beeinflusst, da Gilens die lokalen

infrastrukturellen Hindernisse auf der „Schreibfläche“ beim Verfassen des Textes berücksichtigen musste, damit Worte beispielsweise nicht durch unterschiedlich hohe Kanten, Straßenschilder oder Blumenkübel getrennt wurden. So entscheiden nicht nur Klang und Rhythmus darüber, welche Begriffe für den Text ausgewählt werden, sondern auch die räumliche Dimension.⁴ Die kursive Schrift und die Verwendung von Run-on-Sentences imitieren das Fließen des auf der Inhaltsebene des Gedichts thematisierten Flusses. Als Geräuschkulisse begleitet den Leseakt zugleich der Straßenlärm und das Rauschen des Gewässers, so dass die Überlagerung von Urbanität und Natur akustisch aufgerufen wird.

Zwischen Natur-/Stadtlyrik: Zeitgenössische Gedichte über urbane Grünzonen

In vielen zeitgenössischen Stadtgedichten wird der soziokulturelle und ökonomische Raum der Stadt ebenfalls um das Natürliche erweitert, um die veränderte räumliche Praxis des Urbanen abzubilden. Großstadtlyrik wird insbesondere mit

der literarischen Verarbeitung der als krisenhaft empfundenen architektonischen, sozialen und psychologischen Auswirkungen der Industrialisierung und Technisierung des beginnenden 20. Jahrhunderts verbunden. Die Natur spielte in diesem Zusammenhang bei der Inszenierung des Urbanen daher meist nur als Symbol oder rhetorische Figuren eine Rolle. In der sich mit der Verelendung des Proletariats befassenden Großstadtlyrik des Naturalismus, der sich vor allem auch gegen die als weltabgewandt betrachtete romantische Naturlyrik positionierte, wird die Natur nicht mehr als Sehnsuchtsort des entfremdeten Menschen aufgerufen. Positiv konnotierte

Naturmotive wie Sterne, Mond oder der Wind werden nun eingesetzt, um Armut und Verfall anzuklagen. In Arno Holz' Gedicht „Ein Andres“ (1886) heißt es etwa:

„Fünf wurmzernagte Stiegen geht's hinauf
Ins letzte Stockwerk einer Miethskaserne;
Hier hält der Nordwind sich am liebsten auf
Und durch das Dachwerk schaun des Himmels Sterne.“⁵

Der Wind symbolisiert nicht mehr Freiheit, die Sterne stehen nicht mehr für Liebe und Hoffnung ein, sie verdeutlichen vielmehr ganz pragmatisch die schlechte Bausubstanz der Mietska-



Abb. 5: Michael Pederson, Please do not touch

(© Michael Pederson/CC BY-NC-SA 2.0 – Instagram.com)

sernen der unteren Bevölkerungsschicht. Als tierische Gefährten dienen in den Gedichten nicht mehr singende Nachtigallen und scheue Hirsche, sondern Ratten und Würmer, die zugleich den Aspekt der materiellen Verwahrlosung der Menschen anzeigen und seine daraus resultierende soziale und mentale Degenerierung zu etwas Kreatürlichem, Unmenschlich-Primitivem verkörpern: „Im Keller nistete die Ratte,/parterre gabs Branntwein, Grog und Bier“.⁶ In den qualmenden, lärmenden Fabrikstädten des Expressionismus tauchen natürliche Elemente als Versatzstücke auf. Die unfassbaren Ausmaße der Stadt, ihre zugleich Schrecken und Faszination erzeugende urbane Erhabenheit wird durch eine aus der Natur gespeiste Metaphorik evoziert – die Übernahme einer Semantik der Natur führt so zu einem Othering der Stadt. Diese wird wiederholt als Steinwald, steinerne Wüste oder als Häusermeer umschrieben. Besonders letztere Paraphrase dominiert das Bild der lyrischen Großstadt; die 1910 erschienene erste größere Sammlung deutscher Großstadtdichtung wurde entsprechend unter dem Titel „Im steinernen Meer“ publiziert. In der sich seit den 1970er Jahren ausbildenden ökokritischen Literatur fungiert die Stadt wiederum als Symbol für die selbstzerstörerische Kraft der Menschheit. Stadtgedichte können jedoch nicht nur im Kontext von Umweltaktivismus den Lebensraum Stadt kritisch beleuchten, sondern etwa über den Zusammenhang von städtischer Begrünung und Gentrifizierung ebenso soziale Themen wie Rassismus, Armut oder Postkolonialismus aufrufen. Vorgestellt werden sollen im Folgenden allerdings zeitgenössische lyrische „Stadtlandschaften“, in denen eine progressive Hybridisierung des Natur-Kultur-Dualismus vollzogen wird oder kulturökologische Fragestellungen aufgegriffen werden. Zentral ist dabei eine Neubestimmung der Beziehung von Mensch und Umwelt. Umgesetzt wird dies beispielsweise durch den Einsatz von bio- oder ökozentrischen Darstellungsperspektiven, die eine De-Hierarchisierung des menschlichen lyrischen Ich bewirken und die Handlungsfähigkeit nichtmenschlicher Aktanten im Netzwerk Stadt herausstellen.⁷ Die Gedichte beschreiben sowohl Formen domestizierter als auch wilder Natur und finden an Schauplätzen wie Parks und Gärten, auf Fenster-

bänken, am Straßenrand oder in Industriebrachen statt. Die Texte produzieren subversive Raumdarstellungen, die eine Infragestellung des romantischen Verständnisses von unberührter Natur nach sich ziehen und aufzeigen, wie vielfältig städtische Kultur in natürliche Ökosysteme integriert ist.

Domestizierte Natur: Parkanlagen und Hauspflanzen in der zeitgenössischen Lyrik

Eine wichtige Schnittstelle von Stadt und Natur sind kommunale Parkanlagen. Darstellungen von öffentlichen Gärten und Parks haben zudem eine lange und variantenreiche literarische Tradition. Insbesondere in den realistischen Literaturströmungen wird die Funktion des Parks als sozialer Ort thematisch aufgegriffen. In den ursprünglich zum Zwecke der Volksgesundheit und Aufrechterhaltung sozialer Ordnung errichteten Grünflächen konnten Begegnungen zwischen den Geschlechtern und den Ständen stattfinden, Kinder spielen, der Adel lustwandeln oder Arbeiter sich am Wochenende von der räumlichen Beengung der Fabriken ablenken. Der lyrische Park kann so im Kontext der Großstadtdichtung zum Sinnbild einer von sozialen Zwängen befreiten, aus der kapitalistischen Zeitordnung enthobenen utopischen Menschheit werden. Der neoromantische Ästhetizismus hingegen transformiert die urbanen Naturräume in Ideal- und Traumlandschaften, in denen wie etwa in Stefan Georges Gedicht „Im Park“ (1890) die organischen Elemente zu artifiziellen Kunstwerken stilisiert werden. Der Park wird infolgedessen zum poetologischen Motiv:

„Rubinen perlen schmücken die fontänen,
Zu boden streut sie fürstlich jeder strahl,
In eines teppichs seidengrünen strähnen
Verbirgt sich ihre unbegrenzte zahl.
Der dichter dem die vögel angstlos nahen
Träumt einsam in dem weiten schattensaal ...“⁸

Während in den lyrischen Texten des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem „Ereignis“ Stadtpark also häufig weder Stadt noch Natur beschrieben

werden, versuchen viele zeitgenössische Park-Gedichte die besondere Symbiose des Ortes zwischen Natur und Kultur herauszustellen. In Andreas Altmanns Gedicht „Vondelpark Amsterdam“ wird bereits im Titel der Bezug auf die Großstadt aufgerufen. Der Park ist nicht als ein (realer oder metaphorischer) Ort außerhalb der urbanen Zone konzipiert, als bekanntes Wahrzeichen der niederländischen Metropole ist er ein wesentlicher Teil der städtischen Topografie. Dies machen auch die ersten Zeilen des Gedichts deutlich:

„hauswände rahmen den park, straßen.
läufer und schnelle räder treiben
die schritte. bei nordwestwind
kommen maschinen ihrem fluglärm
unfaßbar nah. viele bänke
sind in den boden gesunken. seen
liegen, geschliffenen scherben
des meeres gleich, in den wiesen.
der wind bringt farbe ins holz.
eine kastanie liegt auf den ästen,
ihre wurzel ragt in den himmel.“⁹

Die Großstadt wird in Altmanns Gedicht vom lyrischen Ich weder ausgeblendet noch als störender Faktor, der die Transzendierung der Wirklichkeit durch die Natur verhindert, abgewertet. Die gleichgültige Erwähnung des Fluglärms lässt sich als Umkehrung des Motivs der „machine in the garden“ – dem plötzlichen und schockierenden Einbruch von Technologien (z.B. Eisenbahnen) in die pastorale Landschaft –, das von Leo Marx als ein zentrales Bild der zivilisationskritischen Naturliteratur des 19. Jahrhunderts identifiziert wird, lesen.¹⁰ Die architektonische Kulisse und der Zivilisationslärm gehören in Altmanns Text genau wie die natürlichen Elemente zum Erlebnis Park, die Verbindung der zunächst disparat wirkenden Erfahrungsräume scheint gar den besonderen Reiz auszumachen. Im urbanen Naturgenuss synthetisieren sich die Zeitenthobenheit des Natürlichen und die Zeitbeschleunigung des Urbanen. Das lyrische Ich beschließt seinen Parkbesuch in diesem Sinne mit der Beobachtung: „alles bewegt sich/nichts geschieht.“¹¹ Natur wird hier nicht als etwas Ursprüngliches, das

nur außerhalb von Kultur existieren kann, gedacht. Die Bezeichnung der Häuserwände als Rahmung sowie die tatsächliche sprachliche „Rahmung“ des Worts „park“ durch die Platzierung von „hauswände“ und „straßen“ am Anfang und Ende des ersten Verses markieren die städtische Umgebung als eine bedeutungsproduzierende Begrenzung, als etwas, das den Park als spezifisches Biotop, als ästhetisches Phänomen und als menschliche Nutzfläche überhaupt erst hervorbringt.

Während sich der fiktive Spaziergänger im Vondelpark von den eigenen visuellen und auditiven Eindrücken in seiner Aufmerksamkeit lenken lässt, generiert der amerikanische Autor Michael Kleber-Diggs im seinen beiden Hunden gewidmeten Gedicht „CANINE SUPERPOWERS“ (2024) einen posthumanen Flaneur, der nicht als Ich, sondern als lyrisches Wir die Stadtnatur erkundet:

“We stroll the grounds and stop at every tree,
at every chicken bone, each new coneflower.
Their noses lead to everything we see.

Sometimes we'll spot a fox, surprise a bee,
find trash, broken glass, have a sad encounter
on our daily rounds to check on every tree.”¹²

Im Zusammenhang mit der Figur des Flaneurs wird die literarische Stadt, etwa bei Hebbel, Börne oder Kracauer, oft als ein Palimpsest von zu entschlüsselnden Texten imaginiert. Als Lesende treten hier die Hunde in Erscheinung; die Entzifferung erfolgt daher nicht als distanziert-intellektuelle Tätigkeit, sondern als für die menschlichen Sinne nicht zu erschließende Form des sensorischen Kartographierens. Diese Art des Flanierens – „sensed before seen through canine superpowers“¹³ – ist dem Sprecher nur durch die Erweiterung des Ich zum hybriden mehr-als-menschlichen Wir, durch die Abgabe von Handlungsmacht an die tierischen Begleiter möglich. Das Gedicht löst im literarischen Parkspaziergang die vermeintliche Natur-Kultur-Binarität auf und rüttelt so an der Vorrangstellung des Menschlichen im Diskursfeld Stadt. Eine biozentrische Perspektive auf die Stadt wird im Gedicht also durch die De-Hierar-

chisierung der anthropozentrischen Perspektive zu einem möglichen, aber nicht zum einzigen Blickwinkel und nicht durch die Vermenschlichung der Tiere inszeniert: "Instead of traditional human-animal relationships, where animals take up the role of pet or wild encounter, urban animals are engaged as equal participants; they are depicted as agents who direct action, and the category of 'animal' is refigured altogether."¹⁴ Durch die Erzeugung eines posthumanen lyrischen Wir macht das Gedicht zudem darauf aufmerksam, dass der Mensch nicht außerhalb seiner Umwelt steht.

Auch mit vegetabilen Mitbewohnern, die auf Fensterbänken, Balkonen oder in Zimmerecken residieren, können urbane Gemeinschaften geschlossen werden. Das Pflanzen-Menschen-Verhältnis im *urban jungle* des Wohnzimmers zeichnet sich, wie bereits angedeutet wurde, nicht durch Beherrschung aus, sondern kann als Sorgebeziehung gefasst werden. In Martina Hefters Gedicht „Aus einem Zimmer, in dem nicht wahrnehmbare Vorgänge kreuzen“ (2010) beschreibt ein lyrisches Ich das Zusammenleben mit einer Washingtonpalme, die an Messgeräte angeschlossen wurde, um ihr „Verhalten“ interspezifisch übersetzbar zu machen:

„Die feinen Sprünge der Zeiger sagen mir,
du erlebst mich gerade,
Sobald das Lämpchen blinkt, ist das Beben
der Blätter Luftschnappen. Gleicht die Empfindung
der Pflanzen der einer neugeborenen Katze,
fühlt sie ein Pulsen, Wärme, heranträngende
Hände, zum Streicheln bereit?
Ich nähre mich, nähre dich
Achtung, die Palme berührt mich.
Ein irgendwie außerplanmäßiger Kuss.“¹⁵

Das Gedicht rekurriert dabei auf botanische Wissensdiskurse, die postulieren, dass Pflanzen höher entwickelt sind als bisher angenommen und über sensorische und kommunikative Fähigkeiten verfügen. Aufgerufen werden auch Überlegungen der Critical Plant Studies zur Pflanzenethik, die Pflanzen menschenähnliche Eigenschaften wie Psyche, Intelligenz, Gedächtnis oder Gefühl attestieren und diesen daher Personalität zusprechen. Beschrieben

wird zudem ein durch Verwandtschaftlichkeit und Fürsorge geprägtes Verhältnis zwischen Mensch und Hauspflanze, das an Donna Haraways im Zusammenhang mit tierischen Begleitern entwickeltes Konzept von Companion Species anschließt.¹⁶

Der Austausch mit der Pflanze scheint im lyrischen Ich ein Gefühl von Selbst zu erzeugen, die Palme fungiert als Resonanzsystem. Das Gedicht begegnet so ferner auf ganz neue Weise dem in der Großstadtyrik gängigen Thema der Vereinsamung und der Suche nach Gemeinschaft in der städtischen Anonymität. In der dritten Strophe wird jedoch die Tragfähigkeit dieser Beziehung ironisch hinterfragt:

„du meine Blüte,
sagtest du grad leise ‚Nacht‘,
‚Schmetterlinge‘, sagtest du ‚Dünger‘?
Kennst du den Pflanzenporno? Live, Biene
Bestäubt Tulpe, man offenbarte das einer Rose, maß,
wie ihr geschah, fand keine Regung. Erklärt das,
weshalb du deine Blätter hängen lässt?
Sprich doch, Palme.“¹⁷

Der Mensch scheitert an der Pflanze als radikal fremder Lebensform, die Palme ist in ihren Kommunikations- und Gemeinschaftsformen jenseits einer Vermenschlichung, die der Pflanze artfremde Triebe wie sexuelles Begehren unterstellt, nicht erfahrbare. Im Versuch, Prozesse zu beschreiben, die Natur und menschliche Identität verbinden, kommt das lyrische Ich dem Subjekt Palme nicht näher – das Gedicht führt auf diese Weise die praktische Begrenzung des Konzepts Pflanze als companion species vor. Das humoristische Bild des Pflanzenpornos impliziert außerdem, dass es sich bei der behüteten Apartment-Umwelt der Palme um ein gestörtes Habitat handelt, also das menschliche Caretaking restriktiv wirkt, ist sie doch als Zierpflanze vereinzelt und ohne Zugang zu Bestäubern aus dem Fortpflanzungskreislauf ausgeschlossen und daher in ihrer Handlungsmacht beschränkt. Das aus dem Südwesten Amerikas stammende Palmengewächs kann darüber hinaus nur in der Biosphäre des Zimmers überleben. So ist es dann auch die Industrialisierung und Urbanisierung, die

durch die Entwicklung von Rohrheizungssystemen und neuen Züchtungsmethoden in kälteren Klimazonen ein Beisammensein mit exotischen Pflanzen überhaupt erst für ein breiteres Publikum möglich macht.

Wilde Pflanzen in Marion Poschmanns Stadtnaturgedichten

Stadtnatur schafft sich überdies eigenständig Raum im urbanen Biotop. Das Motiv der von der Natur zurückeroberten Ruinenstadt etwa kann ebenfalls auf eine lange literarische Tradition zurückblicken, im Fokus der Betrachtung steht dabei jedoch meist der kulturelle Verfall und nicht die siegreiche Pflanzenwelt. Im Sonett „Es ist alles eitel“ (1637) des Barockdichters Andreas Gryphius dient das Bild beispielsweise als Memento mori. In Sarah Kirschs Gedicht „Naturschutzgebiet“ (1982) fungiert die Beschreibung eines überwucherten und von wilden Kaninchen bevölkerten Potsdamer Platzes als lyrischer Kommentar zur Verfallsgeschichte der DDR:

„Durch das verschwundene Hotel
Fliegen die Mauerseiger
Die Nebel steigen
Aus wundersamen Wiesen und Sträuchern
Kaum sperrt man den Menschen den Zugang
Tut die Natur das ihre durchwächst
Noch das Pflaster die Straßenbahnschienen.“¹⁸

Darüber hinaus spielt das Motiv in der spekulativen Poesie eine wichtige Rolle. Es taucht im Kontext der Darstellung von utopischen organischen Städten und von dystopischen Nekropolen auf.

Auch die ökokritische beziehungsweise biozentrische Stadtyrik interessiert sich für Biotope, die sich in brachliegenden, verwahrlosten urbanen Flächen oder an liminalen Orten wie Straßenrändern, Böschungen oder Bahndämmen ausbilden. Darstellungen dieser heterogenen, Kultur- und Naturelemente verbindenden *terrains vagues* stellen vor allem die Regenerierungskraft der Natur und die biologische Diversität innerhalb der Stadtlandschaft heraus. Die Gedichte zeichnen sich, um die Palimpsestari-

gkeit des Raums hervorzuheben, oft durch eine fragmentarische Schreibweise und parataktische Aneinanderreihungen heterogener Elemente – wie etwa im folgenden Auszug aus Marion Poschmanns Gedicht „Böden in Stadtgebieten“ (2004) – aus:

„Grasnarbe und eine alte Personenwaage –
auf Straßen die wogende Menschenmenge
auf Holzstümpfen weiße flaumige Überzüge
auf alten Gleisanlagen Hausbrandasche, Schlacke.“¹⁹

Ferner werden Verfremdungstechniken wie die groteske Verschmelzung von Pflanzen und Artefakten verwendet, um die urbane Natur von klassischen Beschreibungen von „schöner“ Natur abzusetzen. Nicht duftende Zierblumen sind die Subjekte der Gedichte, sondern Unkraut, also wertlose, da dem Menschen nicht dienliche Pflanzen. In ihrem Gedicht „Rosa canina (Hundsrose)“ (2010) entwirft Poschmann zum Beispiel aus der Perspektive einer an einem Autobahnhang blühenden Hundsrose eine hybride Landschaft, in der Pflanzliches und von Menschen Erbautes zusammenwachsen. Die Pflanze tritt dabei selbst als lyrisches Ich in Erscheinung:

„Ich klebte am Damm,
ich verstärkte mein Blühbemühen,
irgendwo führten Betonstufen hoch auf die
Fahrbahn, der Endlosverkehr ein verwittertes
Grundgeräusch, Efeugefühle krochen
Den Rändern nach.“²⁰

Die Dichterin versucht die Projektion von menschlichen Gefühlen oder Eigenschaften auf das nicht-menschliche Gegenüber zu vermeiden, indem sie die Empfindungen der Heckenrose – anders als das lyrische Ich in Hefters Gedicht – nicht am Maßstab menschlichen Handelns und Denkens misst. Poschmanns „sprechende“ Pflanze lässt sich folglich nicht eigentlich als Anthropomorphisierung verstehen, denn die Bedürfnisse des Rosengewächses werden nicht vermenschlicht dargestellt. Poetisch umschrieben werden Handlungen aus dem Bereich pflanzlicher *agency* wie Reproduktion, Wachstum, Ausbreitung an ungewöhnli-

chen Orten: Die pflanzliche Sprecherin überwuchert die Betonstufen aufgrund ihrer Efeu-gefühle und verstärkt ihr Blühbemühen, um durch das Anlocken von Bestäubern ihr Überleben in der durch den Menschen unwirtlich gemachten Umgebung zu sichern. Herausgestellt wird im Gedicht also die Wirkkraft der Pflanze, die sich entgegen aller Widrigkeiten im Urbanen zu behaupten weiß. Sie wird nicht als Objekt menschlicher Beobachtung, als passive Materie dargestellt, sondern erlangt Akteur-Status. Zugleich wird ihre Andersartigkeit im Hinblick auf Nahrungsaufnahme, Kommunikation oder Sensorik gewahrt. Der Mensch spielt in dieser urbanen Zone nur noch fragmenthaft eine Rolle, er tritt als „verwittertes Grundgeräusch“ oder als „strenger Kanalgeruch“, Eindrücke, die die Pflanze als Vibrationen oder chemische Reize wahrnimmt, in Erscheinung.²¹ Als städtische Wildnis erscheinen Poschmann auch Flechten, die sich „festgesetzt [haben] auf alten Granitplatten/vor der Heißmangel, vor dem Hundesalon“.²² In „Ode an die Bordsteinflechte“ wirken organisches und anorganisches Material der Stadt aufeinander ein und verschmelzen zu einer für das lyrische Ich faszinierenden Assemblage:

„zwischen den Hundepfoten,
zartgeäderte Flechten, die wie eine
aufgeschnittene Druse
das Innere des Gesteines zeigten:
was verbarg diese Wildnis
vor mir über all die Jahre?
als begriffe ein Fleck,
wie es um mich stand“.²³

Im Gedicht, das bereits durch die Benennung der klassischen Gedichtform der Ode das unscheinbare Gewächs literarisch aufwertet und den Duktus erhabener Naturlyrik auf die Lebensgemeinschaft zwischen Pilz und Alge überträgt, avanciert das Doppelwesen zum geheimnisvollen Zeichenträger innerhalb der Stadt, das ein Kommunikationsangebot zu machen scheint. Die ornamenthaften Flechten sind „Gegengestalten, die Schatten und Schemen der reinen/Vernunft, ein ruhiges, kreisrundes Wuchern“, „ein geheimer/Zengarten“, de-

ren Betrachtung dem lyrischen Ich als „Exerzition“ dient.²⁴ Literaturhistorisch ließe sich das zeichenhafte Geflecht aus Pilzfäden als Arabeske, als Strukturprinzip der romantischen Dichtung, deuten, und das Gedicht somit als poetologische Reflexion der Kunst des Wortflechtens interpretieren. Dabei steht allerdings nicht das menschliche kreative Schaffen im Fokus, sondern das Erschaffen biosemiotischer Texte durch den Kleinstorganismus. Die im Geflecht zu erkennende vegetabile Arbeit macht dem lyrischen Ich deutlich, dass diese nicht auf die materielle Produktion von Atmosphäre und Sauerstoff beschränkt ist, sondern Welt herstellt und Bedeutung produziert. Die Flechten erzeugen einen organischen Mikrokosmos innerhalb des Makrokosmos Stadt, der dem lyrischen Ich zwar nicht zugänglich ist, da er über die menschliche Erfahrungswelt hinausweist, jedoch trotzdem ein Gefühl der Resonanz erzeugt. Als „storied matter“ bezeichnet die Literaturwissenschaftlerin Serpil Oppermann diese Kommunikationsformen der biologischen Welt: „There are multiple stories of cosmology, geology, history, ecology, and life embodied in every form of materiality.“²⁵ Indem das Gedicht so menschliche Kulturen als Teil vieler anderer materieller „Kulturen“ in der Welt präsentiert, wird wie in Kleber-Diggs' Gedicht eine anthropozentrische Sichtweise relativiert.

Die Begegnung Mensch-Pflanze erscheint zudem in dieser Konstellation nur im Urbanen möglich zu sein, fällt die im Naturraum unscheinbar bleibende Flechte doch erst durch den Kontrast zum Betonstein auf. Poschmanns lyrisches Ich betrachtet dabei Natur ganz ähnlich wie Kracauer die Stadt „liest“: „[D]as Fußgestell des Eiffelturms bedeckt den Himmel mit eisernen Arabesken. Die Architekturketzen sind chiffrierte Mitteilungen, die nur der Eingeweihte zu entziffern vermag.“²⁶ Das lyrische Ich agiert allerdings nicht mehr wie die Flaneur-Figur des Modernismus als ein „blasierter“ Beobachter, der die Großstadt in einer Panoramasicht erfassen will und der distanziert auf die sich dort ereignenden Begegnungen reagiert, sondern erlebt eine immersive, körperlich situierte Naturerfahrung, die zugleich von der soziokulturellen Umge-

bungssituation der Stadt beeinflusst ist. Die Bordsteinflechte wird im Nahblick betrachtet, es wird sich zu ihr hinuntergebeugt, sie wird berührt: „Ich kniete unbotmäßig/Vor dem Hundesalon, ich kniete/Zwischen den Kaugummiflecken und Steinflechten.“²⁷ Entschlüsselt werden kann das Geheimnis der Flechte jedoch nicht, das präsentische Aufgehen des lyrischen Ich in der Naturerfahrung wird durch die zerstörerische Durchdringung von Natur und Kultur unterbunden: Eine Kehrmaschine entfernt die Mikro-Wildnis vom Gehweg.

Schlussbetrachtung

Die exemplarisch vorgeführten Stadtnaturgedichte lassen sich sowohl als urbane Naturgedichte als auch als biozentrische Großstadtyrik klassifizieren. Sie verbinden auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Ausmaße ihre beiden motivischen Beziehungssysteme und problematisieren dabei die vermeintliche Gegensätzlichkeit von Natur und Kultur. Die Texte machen dabei variantenreich deutlich, dass im Sinne der Kulturökologie Kultur und Umwelt nicht als autonome Systeme gedacht werden können, sondern als ein Geflecht aus Verbindungen, die aufeinander einwirken. In den lyrischen urbanen Zonen erscheinen Elemente der Natur nicht mehr wie in der traditionellen Großstadtyrik der Moderne ausschließlich als das Andere, sie sind vielmehr integraler Teil des kulturellen Netzwerks „Großstadt“. Der Mensch wiederum agiert nicht nur wie in der ökokritischen Naturlyrik des 20. Jahrhunderts als Antagonist oder wie in der romantischen Naturlyrik als Bewunderer aus der Ferne, dem die Natur als Projektionsfläche für seine Empfindungen dient. Durch die Zusammenführung von Urbanität und Pflanzenwelt werden Mensch-Natur-Relationen neu gedacht. Der Mensch fungiert in den Gedichten im Kontext des städtischen Diskurses nicht mehr allein als erkennendes Subjekt; das Konzept einer agenziellen Materie führt zu einem veränderten posthumanen Menschenbild, durch das die Sonderstellung des Menschen infrage gestellt erscheint. Es han-

delt sich bei den Texten um ökokritische Literatur, die nicht nur mahnen will, sondern versucht, durch erbauliche (aber nicht eskapistische) Darstellungen Klimamüdigkeit und Zynismus entgegenzuwirken. Es gilt, die Potentiale der Literatur zu nutzen, um für bisher übersehene Naturräume zu sensibilisieren, Formen von Widerstand und Erneuerung aufzuzeigen und so alternative Möglichkeits- und Zukunftsräume zu beschreiben.

Anmerkungen:

- ¹ Vgl.: Raymond Williams: *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Routledge 2011, S. 46f.
- ² Vgl.: Jacqueline Maria Broich/Daniel Ritter: Die Stadtbrache als „terrain vague“: Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur. transcript Verlag 2017, S. 74f.
- ³ Christopher Schliephake: *Urban Ecologies: City Space, Material Agency, and Environmental Politics in Contemporary Culture*. Bloomsbury Publishing 2014, S. xvii.
- ⁴ Vgl.: Laura Wetherington: Making the mile-long poem: A Conversation with Todd Gilens. In: The University of Arizona Poetry Center 13. 12. 2024, <https://poetry.arizona.edu/blog/conversation-todd-gilens>.
- ⁵ Arno Holz: „Ein Andres“. Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen. Verlags-Magazin 1886, S. 43.
- ⁶ Arno Holz: „Ihr Dach stieß fast bis an die Sterne“. In: Ebd., S. 394.
- ⁷ Vgl.: Evi Zemanek: „Ökologische Genres und Schreibmodi. Naturästhetische, umweltethische und wissenschaftliche Muster“. In: *Ökologische Genres. Naturästhetik. Wissenspoetik*. Hg. von dies. V&R 2018, S. 9–56, hier S. 33f.
- ⁸ Stephan George: „Im Park“. Sämtliche Werke in 18 Bänden: Hymnen, Pilgerfahrten, Algalal. Klett-Cotta 1982, S. 11.
- ⁹ Andreas Altmann: „Vondelpark Amsterdam“. In: *Städte. Verse: deutschsprachige Großstadtyrik der Gegenwart*. Hg. von Axel Kutsch. Verlag Landpresse 2002, S. 179.
- ¹⁰ Vgl.: Leo Marx: *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford University Press 1964.
- ¹¹ Altmann: „Vondelpark Amsterdam“.
- ¹² Michael Kleber-Diggs: „CANINE SUPERPOWERS“. In: *You Are Here. Poetry in the Natural World*. Hg. von Ada Limón. Milkweed Editions 2024, S. 62.
- ¹³ Ebd.
- ¹⁴ Chantelle Bayes: *Reimagining Urban Nature. Literary Imaginaries for Posthuman Cities*. Liverpool University Press 2023, S. 205.
- ¹⁵ Martina Hefter: „Aus einem Zimmer, in dem nicht wahrnehmbare Vorgänge kreuzen“. In: *Nach den Diskotheken: Gedichte*. Kookbooks 2010, S. 38.
- ¹⁶ Vgl.: Donna Haraway: *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Princeton Paradigm Press 2003.

- ¹⁷ Hefter: „Aus einem Zimmer, in dem nicht wahrnehmbare Vorgänge kreuzen“, S. 39.
- ¹⁸ Sarah Kirsch: „Naturschutzgebiet“. In: *Sämtliche Gedichte*. Deutsche Verlags-Anstalt 2005, S. 222.
- ¹⁹ Marion Poschmann: „Böden in Stadtgebieten“. In: *Grund zu Schafen*. Frankfurter Verlagsanstalt 2004, S. 44.
- ²⁰ Marion Poschmann: „Rosa canina (Hundsrose)“. In: *Geistersehen*. Suhrkamp Verlag 2010, S. 59.
- ²¹ Ebd.
- ²² Marion Poschmann: „Ode an die Bordsteinflechte“. In: *Nimbus*. Suhrkamp 2020, S. 69.
- ²³ Ebd.: S. 70.
- ²⁴ Ebd.: S. 69f.

- ²⁵ Serpil Oppermann: „Material Ecocriticism and the Creativity of Storied Matter“. In: *Frame: Journal of Literary Studies* 26 (2013), S. 55–69, S. 57.
- ²⁶ Siegfried Kracauer: „Die Berührung. Sieben Pariser Szenen“. In: *Werke*. Teil 5/3. Essays, Feuilletons, Rezensionen. Hg. von Inka Mülder-Bach. Suhrkamp 2011, S. 83.
- ²⁷ Poschmann: „Ode an die Bordsteinflechte“, S. 70.

Kontakt:

alexandra.mueller@germanistik.uni-giessen.de