

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 20<sup>th</sup> 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 entwenden, 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*