

DIE ENTWICKLUNGSGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG DES JUGENDSTILS

VON
ERNST MICHALSKI

Mit 20 Abbildungen

Als um die Mitte der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts nach einer langen Periode impressionistisch-relativistischer Spiegelung des Weltbildes in der bildenden Kunst zum erstenmal wieder der Ruf nach einem absoluten Stil laut wurde, der der immer weiter fortschreitenden artistischen Auflösung und Verfeinerung Einhalt gebieten und endlich wieder den Zwang einer formalen Gesetzmäßigkeit errichten sollte, ergaben sich in den beiden die europäische Kunstentwicklung zu dieser Zeit bestimmenden Hauptländern, Frankreich und Deutschland, zwei Wege. Georges Seurat und seine Anhänger schufen in Frankreich den sog. Neoimpressionismus, der, obgleich der Impressionismus noch lange lebenskräftig blieb, als der erste Schritt zum neuen Stil anzusehen ist. Seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung liegt vor allem darin, daß er ein Hauptprinzip des Impressionismus zum Gesetz machte: die optische Farbmischung im Auge des Beschauers im Gegensatz zur physikalischen auf der Palette des Malers, die stets eine Einbuße an Leuchtkraft bedeuten mußte. Dieses schon von Monet angewendete Verfahren wird im Neoimpressionismus zu einer von der zeitgenössischen Naturwissenschaft gestützten Doktrin. Die Bildfläche, die im Gegensatz zu dem zufälligen Ausschnitt des Impressionismus, wieder genau disponiert und nach kompositionellen, rhythmischen, nicht nur nach luminaristischen Gesichtspunkten ausgefüllt wird, wird aus kleinen Partikeln reiner, unvermischtester Farben und ihrer Komplementärfarben mosaikartig aufgebaut. Daß das Aufbauen und nicht das Teilen in die einzelnen Farbflecke — man hat in diesem Sinne von einem Divisionismus gesprochen — das Ausschlaggebende ist, und daß der Neoimpressionismus also nicht die letzte Übersteigerung des Impressionismus

bedeutet, hat Deri¹⁾ überzeugend dargestellt. Die Festigung des Bildgefüges fängt im Kleinen an. Jeder Pinselstrich gewinnt die Form eines mathematischen Gebildes: Punkt, Quadrat, Rechteck. Man kann hier beinahe von einem heimlichen Kubismus reden. Schon bei Seurat tritt die Linie als kompositioneller Faktor nach ihrer Verdrängung durch die Konturlosigkeit der „valeur“ zum ersten Male wieder auf, wenn man von nie unterdrückten klassizistischen Nebenströmungen absieht. Aus der Methodisierung der impressionistischen Farbzerlegung löst sich ein neues lineares Sehen. Man vergleiche die Entwicklung Seurats von der „Grande jatte“ (1884) über die „Baignade“ zum „Chahut“ (1890)²⁾.

Der Norden schlug einen zweiten Weg ein, um aus dem Impressionismus zum neuen Stil zu gelangen. Zwar fand auch in Deutschland der Neoimpressionismus vereinzelt Anhänger, aber er konnte in seiner abstrakten Klarheit und in seiner

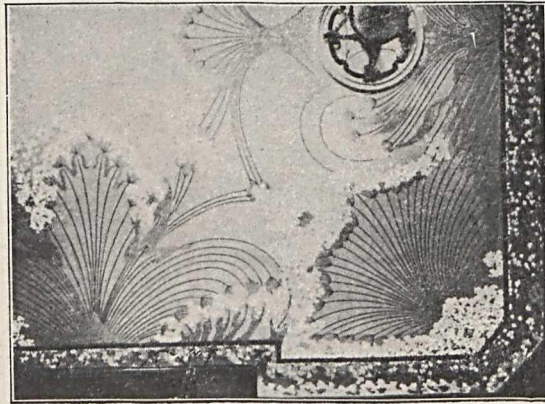


Abb. 1. Eckmann: Zimmerdecke.

rationalen Fundierung hier keine entwicklungsgeschichtliche Rolle spielen. Es vollzieht sich wieder das bereits aus der Gotik und dem Rokoko bekannte Schauspiel. Die Anregung geht von Frankreich aus, wird aber in Deutschland ihrer abstrakten Form entkleidet und zu eigensten Lösungen geweitet, die schließlich kaum noch mit der Urform verbunden sind. Die Rolle des Neoimpressionismus in Frankreich übernimmt in Deutschland der erst später so genannte Jugendstil. Die Vermittlung vollzieht sich in der Künstlerpersönlichkeit des Frankreich und Deutschland gleich nahen Vlaemen Henry van de Velde, der bezeichnenderweise aus dem Neoimpressionismus Seurats und Signacs hervorgegangen ist. Die Bedeutung der neoimpressionistischen Farbe, aus der erst eine neue Linearität herauswachsen sollte, hatte hier von Anfang an die Linie. Während der Neoimpressionismus auf der Gesetzmäßigkeit der Komplementärfarben fußte, bemühte sich der Jugendstil, allerdings in einer weniger von der Wissenschaft gestützten Weise, um die Gesetzmäßigkeit der Kom-

¹⁾ Die neue Malerei, Leipzig 1921.

²⁾ Vgl. Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei, Abb. S. 383/85.

plementärlinien, um jenes seit der Völkerwanderungsornamentik immer wieder bewegende rhythmische Urproblem nordischer Kunst.

Der Name „Jugendstil“ rührt von den seltsam geschwungenen Randverzierungen und Vignetten her, mit denen Otto Eckmann 1896/97 die ersten Jahrgänge der Münchener Zeitschrift „Jugend“ schmückte. Es soll hier nun keineswegs eine „Ehrenrettung“ der teilweise sehr unerfreulichen und heute mit Recht in Verruf geratenen Erscheinungsformen dieses Stils unternommen werden. Nur seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung soll an Hand rein formaler Kriterien herausgearbeitet werden. Wenn dann Künstlerpersönlichkeiten, die man nicht gewohnt ist, zum Jugendstil in Beziehung zu setzen, die gleichen formalen Kriterien aufweisen, so zeigt es sich vielleicht, daß das was heute mit Recht am Jugendstil getadelt

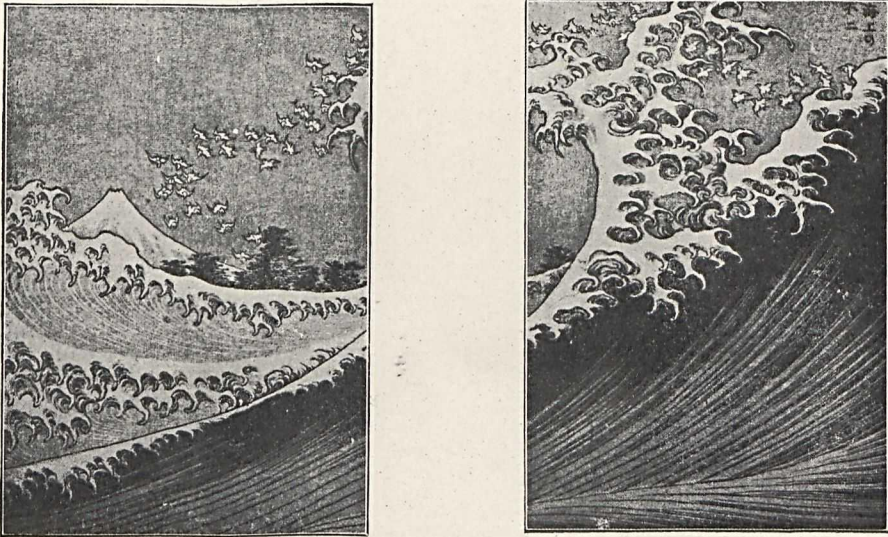


Abb. 2. Hokusai: Der Fuji, vom Meere aus gesehen.

wird, nicht den Stil als solchen trifft, sondern nur auf eine Qualitätsfrage innerhalb des Stiles selbst hinausläuft.

Eine Zimmerdecke Eckmanns in Guben aus dem Jahre 1900 (Abb. 1) zeigt aufs deutlichste die ornamentale Linearität des Jugendstils. Von den Ecken gehen Linienbündel aus, deren anfänglicher Parallelismus eine starke Kraft bedeutet. Der Parallelismus spaltet sich jedoch, und einzelne Ströme werden passiv von benachbarten gleichsam angesogen. Das Aneinanderprallen wird durch einen wie organisch entstehenden Schaum gemildert, der sich bei näherem Zusehen als eine Fülle von weißen Blüten entpuppt. Irgendwo im leeren Raume finden sich einzelne versprengte Linien in freiorganischer Vereinigung. Das gegenseitige Ansaugen aus innerer Affinität wird in diesem graphischen Spiel zur Form. In Analogie zu der Gesetzmäßigkeit der Komplementärfarbenabfolge des Neoimpressionismus kann tatsächlich mit

Recht von den Komplementärlinien des Jugendstils gesprochen werden¹⁾. Einem Schwung und einer Krümmung entspricht der zu einer ausgeglichenen Figur vollendende Gegenschwung, der entweder verbunden eine S-Linie ergibt oder aber getrennt, wie in unserem Beispiel, durch die Spaltung des Parallelismus zu hyperbelartigen Kombinationen führt.

Die geschwungene Linie wurde auch als Wasserlinie von der gleichzeitigen Kunsttheorie als Kompositionselement empfohlen²⁾. Die Formensprache sollte gleichsam einer ursprünglichen Bewegung der Natur entlehnt erscheinen. Man hatte — ein impressionistischer Rest — noch nicht den Mut zu grundsätzlicher Abstraktion und half sich mit der Stilisierung von Gegebenem. Die Immaterialität

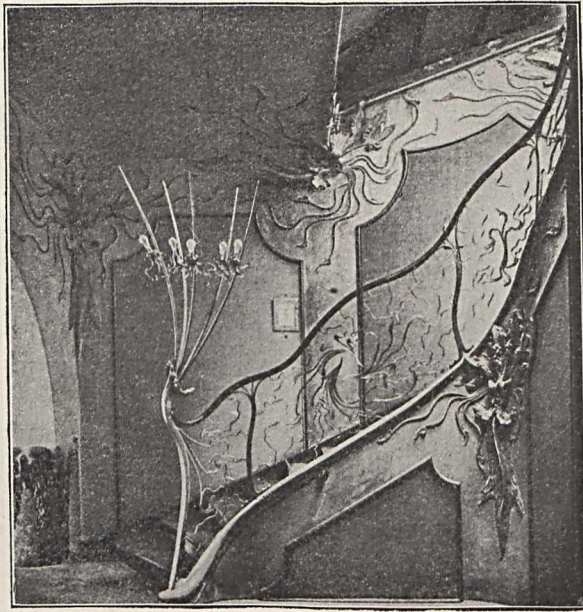


Abb. 3. Endell: Treppenhaus des Ateliers Elvira.

und Traditionslosigkeit der Wasserlinie wurde betont. Sie gewähre dem Künstler größere Freiheiten als Formen, die an festgefügte Organismen gebunden seien. Jedoch scheint diese Stilisierungsmöglichkeit der geschwungenen Linie erst eine nachträgliche Auslegung der ins Lineare transponierten Komplementärgesetzlichkeit des Neoimpressionismus zu sein. Als Kompositionsprinzipien des Jugendstils mögen hier die formale Entwicklung aus der Ecke und der sich spaltende Parallelismus festgehalten werden. Daneben auch das Hinüberspielen ins Organisch-Beseelte, sogar bei einer ursprünglich rein linear-ornamentalen Formation.

¹⁾ Vgl. Osthaus: Henry van de Velde.

²⁾ Zimmermann: Eckmanns künstlerische Entwicklung. Deutsche Kunst und Dekoration, 1900 (VI).

Eine Komposition wie die Zimmerdecke Eckmanns ist ohne die Kenntnis japanischer Holzschnitte, etwa des vom Meere gesehenen Fuji des Hokusai, nicht zu denken (Abb. 2). Japan hatte ja schon die Entwicklung des Impressionismus entscheidend beeinflußt. Während aber Monet und seine Genossen, ebenso wie Whistler,

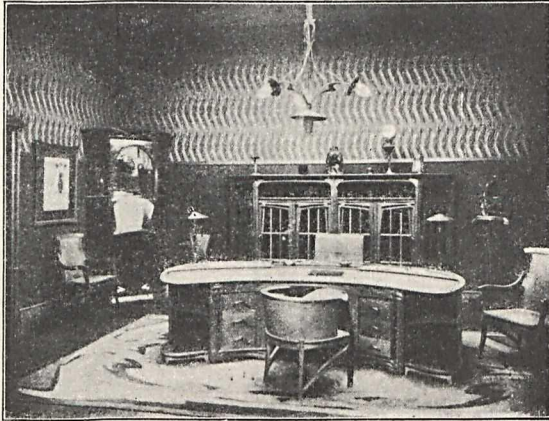


Abb. 4. Van de Velde: Zimmereinrichtung.

sich von dem spezifisch Valeurhaften der japanischen Kunst anregen ließen und die artistischen Reize der Blattfolgen auskosteten, die den Fuji durch das Geflecht eines Korbes oder durch ein ausgespanntes Fischernetz, durch ein Segel oder einen Regenstrom hindurchgesehen darstellten, so griff der Jugendstil etwas ganz anderes heraus: den Reiz der Linearität und die schräg aus der Ecke entwickelte Bildfüllung, beides der Komposition dienende Elemente.

Der Treppenraum des Ateliers Elvira in München (1899) von August Endell überträgt die gleiche geschwungene Linearität auf architektonische Formen (Abb. 3). Das Geländer fließt aufgelöst die Treppe hinab, die Form der Wandfelder ist durch Kreissegmente, die aus den Ecken in das Feld hineinragen, gewonnen. Die reich bewegte Dekoration klingt überall an organische Formationen an. Der vieldeutige Reiz stilisierter, zwischen Libellen und Wasserpflanzen schwankender Bildungen wird aufgesucht. Das Asymmetrische und Irrationale der linearen Verflechtung läßt das Auge nicht zur Ruhe kommen.

Ein Zimmer des Belgiers van de Velde (1899) erscheint Endell gegenüber klar und ruhig (Abb. 4). Deutsche Formenüberhitzung wird durch französische Abstraktion gezügelt. Jedoch soll auch hier alles Scharfe, Eckige und Hartkantige verwischt werden. Der halbkreisförmige Kamin ragt nicht zufällig schräg aus

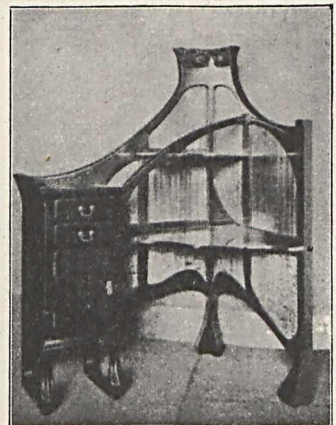


Abb. 5. Pankok: Nachttisch.

der Ecke als Kreissegment in das Zimmer hinein. An den Möbeln findet sich kaum eine ungebogene Linie, und die Wand ist durch das sich in reichen Parallelismus wiederholende Ornament, ebenso wie der Teppich, in Bewegung aufgelöst. Der Schrank in seiner linearen Vergitterung erinnert an Laubsägearbeit. Die Anklänge an Organisches sind Endell gegenüber bedeutend geringer. Die Künstler des Jugendstils

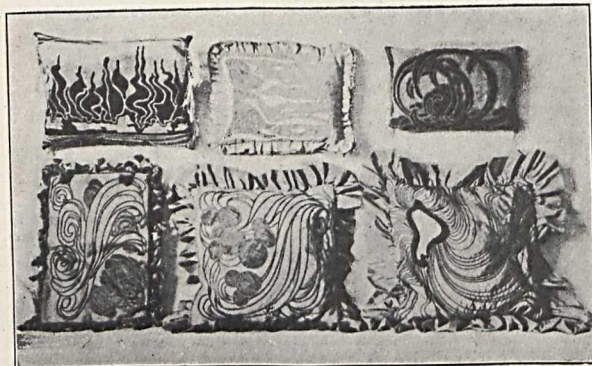


Abb. 6. Christiansen: Kissen.

unterschieden sich selbst streng nach einer „floralen“ und einer „linearen“ Richtung. Jedoch in der Art, wie die Griffe der Schreibtischladen gleichsam an kleine Stengel gebunden scheinen, offenbart sich auch hier ein pflanzenhaft-organischer Zusammenhang des Details mit dem Möbel. Das eigentümliche Wechseln der Raumgrundrisse in den Fächern der offenen Eckteile des Schreibtisches, die aus den Ecken heraus-

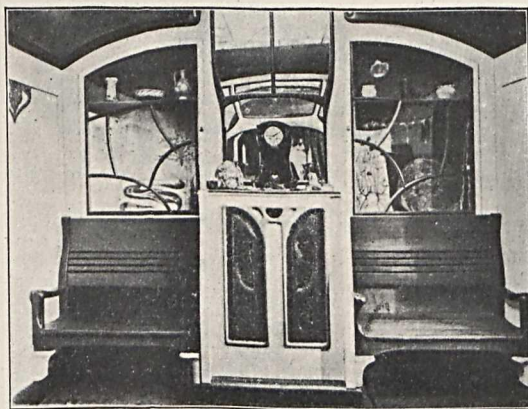


Abb. 7. Bruno Paul: Heizungsverkleidung.

ragenden Kreissegmente, das beinahe guarinihafte Gegeneinandersetzen unregelmäßiger Raumkompartimente, die die Statik aufhebenden Bögen zwischen den Stuhlbeinen — all das erweist sich stets als typisch für den Jugendstil.

Eine eigentümliche Antinomie besteht zwischen den theoretischen Äußerungen der Künstler und ihren Werken. Auch bei van de Velde, dem Haupttheoretiker des

Jugendstils, dessen Formenwelt stabiler als die der zeitgenössischen deutschen Künstler ist, ergibt sich die eigentümliche Tatsache, daß seine Theorien entwicklungsgeschichtlich weit über den Jugendstil hinausreichen und Maximen heutiger Kunst vorwegnehmen, zu denen van de Velde selbst sich in seinen Werken erst viel später entwickeln sollte. Aber gerade hierin offenbart sich die zukunftsweisende entwicklungsgeschichtliche Mittlerrolle des Jugendstils. Van de Velde ¹⁾ spricht zum ersten Male — unter dem Einflusse Ruskins und Morris' — den Gedanken einer Einheitskunst, die keine Trennung von Kunst und Dekoration kennt, aus. Ganz im Sinne der modernen Werkkunstbestrebungen verspricht er sich nur von einer Renaissance des Handwerks den neuen Stil. Zweckmäßigkeit, Materiallogik und Konstruktion sind für ihn die obersten Gesetze der Kunst. Was er und mehr noch seine Genossen



Abb. 8. Utamaro: Farbenholzschnitte.

aber schufen, war irrationale, zwecklose, den Gesetzen der Statik und Stabilität oft geradezu widersprechende, nur ästhetischen Normen dienende Kunst. In eigentümlich sophistischer Weise sucht nun van de Velde die aus rein ästhetischen Gründen verbindlichen „Lieblinglinien“ des Jugendstils künstlich aus der Logik der Konstruktion abzuleiten. Er schreibt ²⁾, nachdem er die Einheit aller Teile als künstlerische Hauptforderung aufgestellt hat, über das Verhältnis der Einzelteile zum Ganzen: „Eine Notwendigkeit ist ihnen (den Sonderteilen) fast allen gemein: sie müssen am Gegenstände, zu dem sie gehören, befestigt werden. Das sicherste Mittel dazu bietet die Schraube, daher kann ich mir kein Sonderteil dieser Art denken, dessen Leben und Logik man nicht aus der Schraube herleiten müßte. Der Schraubenkopf, mag er platt oder rund sein, muß den Mittelpunkt und sozusagen den Keim abgeben, aus dem sich nach logischen Gesetzen das Ornament entwickelt.“ Die parallelen Schwingungen des Jugendstilornaments leben also von dem konstruktiven Sinn der Schraube!

¹⁾ Vom neuen Stil, Leipzig 1907.

²⁾ Ein Kapitel über den Entwurf und Bau moderner Möbel, Pan 1897.

Das gleiche enge Nebeneinander von überspitzt rationaler Motivierung und beinahe mystischen Gefühlskern zeigt in der gleichzeitigen Literatur ein anderer Belgier, Maurice Maeterlinck.

Ein zweiter Theoretiker treibt die scheinbare Konstruktions- und Zwecklogik noch weiter ¹⁾. Er verlangt z. B. von einer Figur, die einen Erker oder Balkon trägt, sie müsse den Umriß eines Konsols oder einer anderen konstruktiven Stütze annehmen und meint, an einem eisernen Leuchter, dem das Motiv eines Zweiges zugrunde liegt, sei ein Blatt nur dann berechtigt, wenn es zugleich die Form einer Schale z. B. für Streichhölzer besäße. Unmerklich gelangt er so zu jener für das Kunstgewerbe des Jugendstils charakteristischen Vermengung von Zweck und dekorativer Form. Eine wirklich eigene Außenarchitektur, auf die die Künstler, die, wie van de Velde



Abb. 9. Beardsley: Salome.

selbst, bezeichnenderweise größtenteils keine ausgebildeten Architekten, sondern ursprünglich Maler waren, einen großen Wert legten und bei der starken Betonung des Konstruktionsbegriffs auch legen mußten, hat der Jugendstil dennoch kaum hervorgebracht. Er war, ebenso wie das Rokoko, ein von innen heraus dekorativer Stil und drückte den Bauten nur durch den Schmuck oder die Form von Fenstern und Türen seinen Stempel auf. Van de Velde selbst, die weitaus genialste Persönlichkeit der ganzen Bewegung, bedeutet hierin eine Ausnahme. Die fein rhythmisierten, einfachen und zweckmäßigen Bauten schon seiner frühesten Zeit bedeuten im Barock des 19. Jahrhunderts etwas durchaus Neues. Ohne ihn ist die gesamte moderne Architektur von Messel über Tessenow und Behrens zu Gropius nicht zu denken. Die Außenarchitektur van de Veldes entspricht auch, im Gegensatz zu den Innen-

räumen, Möbeln und dem Kunstgewerbe seinen theoretischen Äußerungen.

Eine Vorstellung von den Möbelformen des Jugendstils gibt ein Nachttisch von Bernhard Pankok (Abb. 5). Durch ein hyperbelhaftes Gegeneinander überquerender Linien, das wieder aus einem sich spaltenden Parallelismus entstanden ist, werden ganz unregelmäßige Raumkompartimente aus den Eckfächern herausgeschnitten. Die Verwendung von zweierlei Material, hellem Holz mit dunkler Furnierung, bewirkt bei den Füßen, deren dunklere schräge Vorderfläche zuerst ins Auge fällt, die Aufhebung des statischen Gefühls. Der ganze Nachttisch scheint zu schwanken. Der konstruktive Sinn geht gänzlich verloren. Wie ein Polyp zieht der Seitenteil den eigentlichen Nachttisch mit seinen Fangarmen an sich. Immerhin muß aber das grundsätzlich Neue einer solchen Gestaltung betont werden. Seit

¹⁾ Von Poellnitz, Deutsche Kunst und Dekoration, 1898 (II): Betrachtungen über den modernen Stil.

der Renaissance setzten sich die Möbel stets aus Formen zusammen, die der Architektur entlehnt waren. Zum ersten Male werden im Jugendstil nicht mehr Säulen, Profile, Gesimse und Gebälk verwendet. Ein eigengesetzlicher Einheitsausdruck ist erzielt.

Das für den Jugendstil stets bezeichnende Anklingen an organische Bildungen wird in einer eigenartigen Ornamentik zu reinstem Ausdruck gebracht. Die Kissenmuster des Hans Christiansen (um 1899) verbinden die komplementäre S-Schwingung der Linien mit Formen, die der Welt der niederen Lebewesen entlehnt sind (Abb. 6).



Abb. 10. Toulouse-Lautrec: Frauenkopf.

Gewiß könnte van de Velde auch hier von dem Schraubenkopf reden, „der den Mittelpunkt, sozusagen den Keim abgibt, aus dem sich nach logischen Gesetzen das Ornament entwickelt“. Doch die Ableitung aus der Stilisierung von Naturformen kann im Jugendstil immer wieder beobachtet werden. Das Zurückgehen auf Polypen, Quallen oder Medusen scheint neben rein formal-linearen Gründen noch einen anderen Sinn zu haben. Es ist ein ähnlicher Weg aus der Überfeinerung des Impressionismus heraus zu einer bewußten Primitivität, wie der, den Gauguin (und später Pechstein, Hofer und Nolde) gegangen sind. Was diese Künstler bei den primitiven Völkern der Südseeinseln fanden, suchte der Jugendstil bei den primitiven Formen, den „orna-

mentalen Schreckhaftigkeiten“¹⁾ der Natur. Man wollte das Leben auf seinen niedersten Stufen, an seinen Quellen erhaschen.



Abb. 11. Habermann: Damenbildnis.

Bei den sehr bewußt stilschöpferisch arbeitenden Künstlern des Jugendstils ist es außerdem sicherlich nicht falsch, wenn man einen Einfluß der gerade in den achtziger Jahren bekannt werdenden Erzeugnisse der mykenischen Kunst annimmt²⁾. Besonders von den mykenischen Vasen mit ihren Polypen und schlangenhaft gewundenen Seetieren scheinen Kompositionen wie die Kissenmuster Christiansens in gerader Linie abzustammen. Nicht zufällig ist es auch, daß zur gleichen Zeit — 1899 — Ernst Haeckel eine Reihe von „Kunstformen der Natur“ herausgab, in denen er auf die Beziehungen der bizarren Formen von Radiolarien, Thalamophoren, Infusorien, Protozoen, Diatomeen etc., die erst durch Mikroskopie und Meeresforschung genauer erfaßt

werden konnten, zu den gleichzeitigen Bestrebungen in der bildenden Kunst ausdrücklich hinwies³⁾.

Eine Heizungsverkleidung von Bruno Paul zeigt die wiederholt festgestellten stilistischen Kriterien (Abb. 7): die unstatistische Überschneidung der Horizontale der Borde in den Wand-schränken durch die gebogenen Leisten auf den Glasscheiben, das Absetzen unregelmäßiger Räume gegeneinander und vor allem das schräge Hineinragen von Kressegmenten aus den Ecken in das Bildfeld, ein Zug, der sich bei dem Kamin in dem Zimmer van de Veldes, den Wandfeldern des Ateliers Elvira, ebenso wie bei Eckmann und Pankok findet. Auch bei diesem für den Jugendstil sehr wichtigen Kompositionsprinzip muß wieder auf Japan hingewiesen werden. Das schräge Hineinragen von Kressegmenten, wie überhaupt die formale Entwicklung aus der Ecke ist ein Hauptgrundsatz der japanischen Kunst. Die Gestaltung eines sich spiegelnden Mädchens auf einem Holzschnitte des Utamaro ist aus dem Gegeneinander



Abb. 12. Klimt: Die Medizin.

¹⁾ Scheffler, August Endell, Kunst und Künstler, 1907.

²⁾ Furtwängler-Loeschke, Mykenische Tongefäße. Mykenische Vasen, 1886.

³⁾ Diesen Hinweis verdanke ich der Liebenswürdigkeit Herrn Prof. Pinders.

eines Kreis- und eines Kurvensegmentes gewonnen, wodurch gleichzeitig auch wieder die bekannte Hyperbelform des Jugendstils entsteht (Abb. 8).

Die Aufhebung der Trennung von Kunst und Dekoration, die der Jugendstil vertrat, bedeutet sicherlich einen starken Schritt über den Impressionismus hinaus. Man kann sie aber auch anders interpretieren. Sie ist gleichzeitig eine Abart jenes Ästhetizismus, der um die Jahrhundertwende am reinsten von Oscar Wilde vertreten wurde. Alles erschien gleich wichtig, die Türklinke, der Stuhl und das Wandgemälde, die Kravatte, die Zigarette und die Blume im Knopfloch. Und so

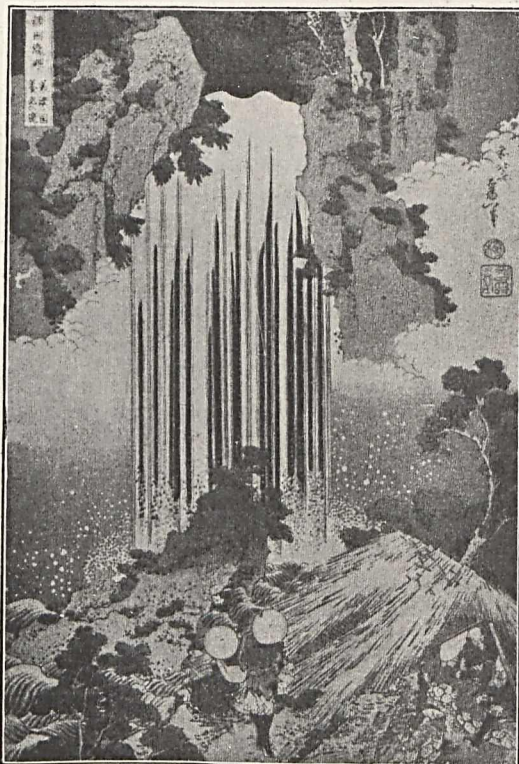


Abb. 13. Hokusai: Der Joro-Wasserfall.

besitzt der Jugendstil auch in England, ebenfalls einem nordischen Lande, einen dem geistigen Bezirke Wildes zugehörenden Künstler, der am deutlichsten den unmerklichen Übergang des Jugendstils vom Kunstgewerbe zur Bildkunst zeigt: die bizarr-phantastische Begabung des aus dem englischen Präraffaelismus herausgewachsenen Aubrey Beardsley. Ohne jede Rücksicht auf die Gesetze der Statik kniet Salome in einem weißen, schräg in das Bild ragenden Kreissegment und hebt mit eigentümlich laszivem Ausdruck das schlangenhaarige Haupt des Jochanaan empor, aus dessen geschwungen herabgleitenden Blutstropfen in schwarzem Gewässer eine müde Lilie sprießt (Abb. 9). Eine zweite Schwingung züngelt spielerisch in die weiße Zone empor. Von oben drängt eine korallen- und

schuppenartige Formation in das Bild hinein. Die Darstellung ist ihrem ganz linearen Charakter entsprechend vollkommen unräumlich. Der körperliche Zusammen-

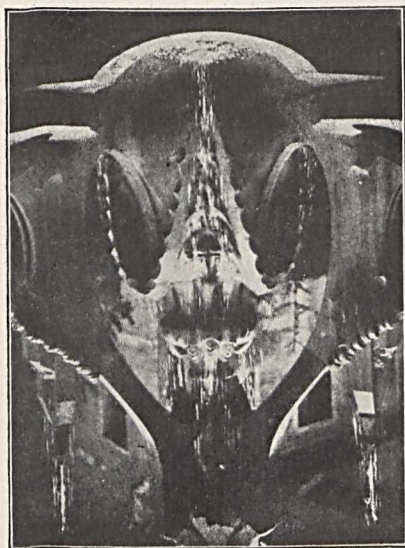


Abb. 14. Obrist: Brunnen.

hang ist rein ornamental. Nur durch lineare Mittel wird der sündhafte Ausdruck des Vorgangs erzielt. Die Linien schwingen lässig, passiv und schwerflüssig, sie saugen sich wollüstig gegeneinander, ähnlich wie wir es schon bei Eckmann kennen lernten. Die psychologische Ausdrucksfähigkeit der Linie tritt hier als wichtiger Zug des Jugendstils hervor. „Aufsteigende Formen erwecken andere Gefühle als absteigende¹⁾.“ Daß überhaupt Psychologisches in dieser Form in die Kunst eindringt, bedeutet einen starken Gegensatz zum Impressionismus, der nur der Netzhaut dienen wollte. Hier ist der erste Vorklang des sog. Expressionismus, der neue, wenn man will, „literarische“ Inhalte in die Kunst bringt. Doch der Jugendstil will vorerst nur spiegeln, illustrieren, nicht bewußte Wirkung auf den Beschauer üben, wie der Expressionismus und vor ihm die anderen großen

Inhaltsstile, Gotik und Barock.

Die psychologische Ausdrucksfähigkeit der Linie tritt gleichzeitig in der französischen Parallele des Jugendstils, dem Neoimpressionismus, als Novum auf. „Die Liniendominante wird durch das Sujet bestimmt werden, horizontale Linien werden Ruhe ausdrücken, aufsteigende Freude, absteigende Trauer mit allen dazwischenliegenden Richtungen, die der Mannigfaltigkeit unserer Empfindung Rechnung tragen²⁾.“

Ogleich der Jugendstil im Grunde eine nordische Angelegenheit war, hat er dennoch auch in Frankreich einen typischen Vertreter gefunden: Henri de Toulouse-Lautrec. Vor allem seine Lithographien, die auch in ihrer starken, plakatismäßigen, gar nicht valeurfhaften Farbigkeit auf eine neue Festigung des Bildkörpers ausgehen, und die besonders stark von Japan beeinflusst sind, gehören in diesen Zusammenhang. Ein Frauenkopf aus dem Jahre 1895 mag dies anschaulich machen (Abb. 10). Schräg aus der Ecke ragt er in das Bild hinein, jede Form ist in eine Wellenlinie gebannt, alles schwingt.



Abb. 15. Van Gogh: Selbstbildnis.

¹⁾ Endell, Möglichkeiten und Ziele einer neuen Architektur, Deutsche Kunst und Dekoration, 1898 (I).

²⁾ Signac, Von Delacroix zum Neoimpressionismus, 1899, S. 62.

Der formale Zwang dieser stilistischen Gesetzmäßigkeit macht weder vor den Augenbrauen noch der Mundspalte Halt. Im Kleinen regt sich ein deutlicher Anaturalismus. Die ganze Komposition besteht aus gegeneinandergesetzten Kurvensegmenten, — man beachte die Schwingung des Kopfputzes zur Frisur —, die sich gelegentlich, ähnlich wie bei Utamaro, berühren und überschneiden. Dennoch ist eine einheitlich lineare Umrißwirkung der ganzen Gestalt gewahrt. Das Zuge-spitzte des psychologischen Ausdrucks wird vom Jugendstil immer aufgesucht. Wichtig für einen später zu behandelnden Künstler ist die Musterung¹⁾ des Grundes durch kurzgeschwungene, kräftige, liegende S-Kurven.

Eine deutsche Parallele zu Toulouse-Lautrec ist Hugo von Habermann. Die Schlangenwindungen und hyperbelhaften Kurven seiner bis zur Karikatur kapriziösen



Abb. 16. Van Gogh: Olivenhain.

Frauengestalten sind ganz aus dem Geiste des Jugendstils herausgestaltet (Abb. 11). Auch Slevogt hat in seinem 1896 entstandenen „Totentanz“ dem Jugendstil seinen Tribut gezollt²⁾, um dann allerdings wieder in den Impressionismus (entwicklungsgeschichtlich betrachtet) zurückzufallen. Der frühe Corinth gehört in diesem Zusammenhang, ebenso wie Ludwig von Hofmann (im Gegensatz zu seinem Vorbild Mareés), Stuck, Samberger, Leistikow und Vogeler-Worpswede, der die latenten Kompositionsprinzipien seiner Bilder oft gesondert herausdestilliert als echte Jugendstilornamente gleichsam leitmotivisch auf den Rahmen überträgt. Bei Vogeler spielt auch der Einfluß Japans eine große Rolle, besonders in den silhouettenhaft-lineare Wirkungen hervorrufenden Lichtgegensätzen. Die Verkündigung Mariä hat er einmal ganz als japanische Darstellung aufgefaßt³⁾.

Die großen allegorischen Wandgemälde für die Wiener Universität von Gustav

¹⁾ Die „Musterung“ der Fläche in Linien und Farben wurde stets betont. Vgl. von Poellnitz a. a. O.

²⁾ Abgeb. bei Voll, Max Slevogt, München 1912. Taf. 22 a.

³⁾ Vgl. Deutsche Kunst und Dekoration, 1899 (IV) S. 302, 306.

Klimt (1901/03) zeigen die Möglichkeiten des Jugendstils im Monumentalen¹⁾ (Abb. 12). Auf der „Allegorie der Medizin“ stürzt ein von Krankheit und Tod zusammengeschiedener Menschenkatarakt an der Göttin Hygieia vorüber. Ihr mit Tiefseebildungen gemustertes Gewand und vor allem das zwischen Fragezeichen und Seepferdchen schwankende Ornament, das sich um ihre Arme windet, erinnern an die Kissen Christiansens einerseits und an Beardsley andererseits. Links aber schwebt im Weltall ein Weib, das von dem Arm eines Mannes in den Strudel gezogen wird. Die Verbindung mit der Hauptgruppe durch gleichsam ansaugende Fangarme zeigt eine starke stilistische Verwandtschaft mit dem Möbel Pankoks. Trotz der monumentalen Absichten Klimts, bleibt der Gesamteindruck der unräumlichen und unstatischen Komposition einseitig kunstgewerblich. Auch hier findet sich eine bedeutsame Parallele zu Japan: der Joro-Wasserfall des Hokusai mit seiner ähnlich laubsägehaften Durchsetzung durch parallele Linienströme (Abb. 13).



Abb. 17. Van Gogh: Dr. Gachet.

Sogar noch im Jahre 1914 kehren an einem Brunnen Hermann Obrists die stilistischen Kriterien des Jugendstils wieder: eine rein linear-ornamentale Gestaltung mit Anklängen an niedere Naturformen, schräg ragende Kreissegmente und hyperbelhafte Kurven (Abb. 14). Gerade hier ist der Vergleich mit einem von Haeckel veröffentlichten Spiralkiemer²⁾ besonders überzeugend. Dennoch ist es gleichzeitig für den Gang der Entwicklung nicht unbedeutend, daß die Form des Zahnrades, die ebenso bei dem Spiralkiemer wiederkehrt, den Übergang von Naturform zu technischer, ingenieurhafter Form in sich birgt. Das eigentümlich klaffende, das

Innere eines Organismus gleichsam öffnende Gebilde erinnert andererseits an die manieristischen Ornamente eines Cornelis Floris³⁾, der von der Stilisierung der Natur zu Abartungen, wie ornamentalen Formationen aus einem geöffneten menschlichen Leibe gelangt. Einem formalen und entwicklungsgeschichtlichen Vergleich des Jugendstils mit dem Manierismus, der wesentliche Verwandtschaften ergeben würde, müßte eine besondere Arbeit dienen.

Seine höchste Qualität gleichzeitig mit seiner größten entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung erreicht der Jugendstil in drei nordischen Künstlern, die als die

¹⁾ Es soll hier in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, daß Klimt der erste Lehrer Oskar Kokoschkas gewesen ist, der in seinen frühen Zeichnungen „Die träumenden Knaben“ 1906, aber auch noch in der „Herzogin v. Rohan“ 1908 dem Jugendstil verpflichtet ist. Auch Egon Schiele wäre in diesem Zusammenhang zu nennen.

²⁾ Kunstformen der Natur, Taf. 97, Abb. 18.

³⁾ Vgl. Hedicke, Cornelis Floris und die Florisdekoration Taf. IV, Abb. 6. Vgl. auch die polypenhafte Fratze über dem Gartenportal der Casa Zuccaro in Rom, abgeb. Berühmte Kunststätten: Das barocke Rom, S. 28.

Bahnbrecher des sog. Expressionismus anzusehen sind: in van Gogh, Munch und Hodler.

Van Gogh ist zweifellos die genialste künstlerische Persönlichkeit innerhalb des Jugendstils. Wie sehr man an seinem eigentlichen Wesen vorbeisieht, wenn man den Holländer aus äußerlichen Gründen in die Entwicklung der französischen Kunst hineinzwängen will, beweist die Tatsache, daß van Gogh auf seinem Wege zur neuen großen Form durch den Neoimpressionismus hindurchgegangen ist, ohne sich in ihm erfüllen zu können. Selbständig entwickelte er sich dann innerhalb einer fremden Umgebung zu der quellenden und gebuchteten Ausdruckskraft der nordischen Linie. Am deutlichsten wird seine innere Zugehörigkeit zum Jugendstil in seinen letzten Werken, die in die Jahre 1888/90 gehören. Van Gogh fällt somit zeitlich mit den Anfängen des Jugendstils zusammen, den er bereits auf seiner höchsten Höhe zeigt. Er nimmt in sich gleichsam die mehr für Deutschland als für Frankreich ausschlaggebende Bedeutung der gesamten Entwicklung voraus. Für Frankreich selbst war, neben dem Neoimpressionismus, Cézanne der Wegweiser. Van Goghs Selbstbildnis zeigt schon in der formalen Entwicklung aus der Bildecke,

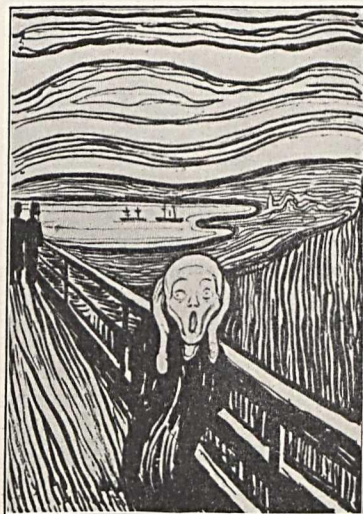


Abb. 18. Munch: Geschrei.



Abb. 19. Munch: Madonna.

vor allem aber in der Musterung des Grundes durch qualvoll sich windende Blumen, die wie elektrisch geladen um den Kopf schwingen, typische Merkmale des Jugendstils¹⁾ (Abb. 15). Noch deutlicher wird dies in dem Olivenhain (1888), der die komplementäre Linearität des Jugendstils in ihrer kontinuierlichen Form als „Wasserlinie“ zu stärkstem Ausdruck bringt (Abb. 16). Das Hintergrundornament des Damenporträts von Toulouse-Lautrec ist hier zur Einheitsform des ganzen Bildes erhoben. Vergleichsmöglichkeiten zu dem Treppenhaus des Ateliers Elvira steigen auf, der letzte statische Rest ist getilgt, die Bäume breiten ihre Zweige wie Polypen ihre Fangarme über den rollenden Wellen des Ackers.

Am deutlichsten gehört das Bildnis des Dr. Gachet (1890) dem Jugendstil an (Abb. 17). Schräg ragt er aus der rechten Ecke in die Bildfläche hin-

¹⁾ Auch hier mag auf die Fortentwicklung dieses Zuges in den von elektrischen Funken durchzuckten Hintergründen der frühen Bildnisse Kokoschkas hingewiesen werden.

ein. Von links rundet sich ihm das Kreissegment des Tisches entgegen. Die ganze Komposition ist vollkommen unräumlich und rein auf lineare Flächenfüllung hin empfunden. Der pointierte psychologische Ausdruck des Gesichtes ist durch das Vermeiden jeder geraden Form gewonnen. Was bei Toulouse-Lautrec der Frivolität des Montmartre, bei Beardsley einer dekadenten Sündhaftigkeit, bei Habermann einer modischen Spielerei zum Ausdruck diente, wird bei van Gogh zu tragischstem Gehalt.

Das Inhaltsmäßige, die psychologische Ausdrucksfähigkeit der Linie bestimmt deutlich den Stil des Norwegers Edvard Munch¹⁾. Auf seiner Lithographie „Geschrei“ (1895) gibt der zu einer Arabeske des Schreiens werdende Mensch auf der Brücke das Leitmotiv, um das die ganze Komposition rhythmisch schwingt (Abb. 18). Noch deutlicher spiegelt Munchs schräg in das Bild wachsende „Madonna“ den Jugendstil (Abb. 19). Madonna ist für ihn nicht die Gottesmutter, sondern die Verkörperung eines irdischen Weiberschicksals schlechthin. Munch gehört auch geistig,



Abb. 20. Hodler: Der Tag.

trotz seines größeren Ernstes, in die Bezirke Beardsleys und Toulouse-Lautrecs. Die Betonung des „literarischen“ Inhalts wird durch Übertragung von Bildformen auf die Rahmenleiste gesteigert, ein Vorgang, der ähnlich bei Vogeler-Worpswede zu bemerken war. Statt bei den niederen Organismen des Meeres aber ergreift Munch die Natur auf einer anderen Stufe ihrer primitiven Lebensbildung. Er erläutert den Sinn seiner „Madonna“ durch die ornamental-symbolistische Verwendung eines Embryos und kreisender Spermatozoen.

Klimt hatte vergeblich versucht, den Jugendstil zu wahrhafter Monumentalität zu steigern. Ferdinand Hodler überwindet das Asymmetrische, Schwankende des Stils zusammen mit dem psychologisch überspitzten Ausdruck. In Hodler wird der Linienparallelismus vom Irrgartenhaften zur tektonischen Eurhythmie geführt. Er sprengt den Begriff des Jugendstils. Sein „Tell“²⁾ (1897) läßt besonders in den stilisierten Formen von Schnee und Wolken einen Vergleich mit den gewellten, geöffneten Polypenmäulern gleichenden Bildungen an dem Sessel eines Damenbildnisses

¹⁾ Bereits Glaser, Edvard Munch, Berlin 1918, erwähnt (S. 56) kurz die Vergleichbarkeit Munchs mit dem Jugendstil.

²⁾ Abgeb. u. a. in Kunst und Künstler, 1905, S. 51.

von Klimt zu ¹⁾. Aber während der Jugendstil nur spiegeln und schildern wollte, so schreitet Hodlers Tell in echt „expressionistischer“ (oder barocker) Weise zur entschieden aufrüttelnden Wendung an den Beschauer. Auf dem „Tag“ (1901) wird der Parallelismus der Formen zur Gebärde (Abb. 20). Die eigentlichen Kompositionsprinzipien des Jugendstils sind verschwunden, die Monumentalität von Form und Ausdruck ist erreicht. In der Flächenhaftigkeit, der räumlichen Beziehungslosigkeit der Gestalten zum Hintergrunde, den Wellenlinien, der textil anmutenden Bodenformation und den stilisierten Haaren verklingt der Jugendstil.

Eine eigene Skulptur hat der Jugendstil bei seiner grundsätzlichen Flächenhaftigkeit ebensowenig wie eine Außenarchitektur ausgeprägt. Immerhin läßt sich bei Klinger, bezeichnenderweise besonders in den Reliefs am Sessel seines Beethoven-denkmals, bei Metzner, ebenfalls vornehmlich in den Reliefs, bei Georges Minne und dem stark kunstgewerblich eingestellten Taschner mehr als ein formaler Zug des Stiles feststellen, der berufen war, in den nordischen Ländern die Kunst vom Impressionismus zum Expressionismus zu führen.

¹⁾ Abgeb. in Kunst für Alle, 1912, S. 181.