

<b>Zeitschrift:</b>	Stultifera navis : Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = bulletin de la Société Suisse des Bibliophiles
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Bibliophilen-Gesellschaft
<b>Band:</b>	9 (1952)
<b>Heft:</b>	1-2
 <b>Artikel:</b>	Das Jugendstil-Ornament in der deutschen Buchkunst
<b>Autor:</b>	Lanckoroska, Maria
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-387688">https://doi.org/10.5169/seals-387688</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 30.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

de demandes, étant donné que seul un prince pouvait s'offrir le luxe de s'entendre dire la vérité. Et le poste était plutôt périlleux!

Venons-en aux fous des rois. Qu'auraient été Charles le Téméraire sans «le Glorieux», François I sans «Triboulet», Henri III sans «Chicot»? Quelle a été leur influence, l'action de leur rythme sur les princes et les rois?

Quittons l'histoire pour la littérature et arrêtons-nous un instant aux fous de Shakespeare. Nous ne retrouvons pas trace de fous dans les pièces historiques. Mais voici le fou du «Roi Lear»,

pure fiction poétique: voici les délicieuses comédies où, dans «Comme il vous plaira», le fou d'Olivia fait le saut périlleux, exercice plus dangereux encore que ses propos brillants et profonds sous leur raillerie, toujours exempts de méchanceté.

Voilà nos modèles, chers bibliophiles; essayons de les égaler en hardiesse d'esprit et en souplesse du corps, et la «*Stultifera Navis*» n'aura jamais connu meilleur équipage. Le navire cinglera directement vers les bienheureux rivages du pays d'*Utopie*, dont l'auteur était, comme vous le savez, l'ami de celui qui écrivit «l'*Eloge de la folie*».

### *Maria Gräfin Lanckorońska / Das Jugendstil-Ornament in der deutschen Buchkunst*



er letzte Versuch, zu einem geschlossenen und klar umrissenen Stil zu gelangen, wurde in Deutschland um 1895 von einer Gruppe junger Künstler unternommen, die in bewußter Abkehr vom Historismus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts neue, eigenschöpferische Kunstformen hervorzubringen trachtete. Der Nachahmung historischer Motive, die in einer Verquickung der verschiedensten und gegensätzlichsten Stilmerkmale, dem sogenannten Atelierstil, geendet hatte, überdrüssig, revolutionär, wie es Jugend zu allen Zeiten ist, beschloß jene Gruppe, völlig neue Wege einzuschlagen. In diesem Beschuß jedoch lag schon die innere Notwendigkeit des Versagens ihres Versuches. Denn ein Stil bildet sich und erwächst aus dem Nährboden einer Kultur, und erst die Nachwelt erkennt ihn als solchen. Fehlt ihm das nährende Erdreich eines Kulturreises, so entsteht kein Stil, sondern eine willentliche künstlerische Bewegung. Als solche muß der Jugendstil – entgegen seiner Bezeichnung – erachtet werden. Er keimte aus dem Ödland bürgerlicher Unkultur, übersteigerter Technisierung und anspruchsvoller Zivilisation, trieb gleichsam wurzellos empor und überwucherte in lianenhafter Üppigkeit die zweckbedingten und sachbestimmten Formen der Dinge.

So, wie ihm die Wurzeln fehlten, fehlte ihm die Beziehung zum dreidimensionalen Raum, er blieb ohne Tiefe und auf die zweidimensionale Fläche begrenzt. Architektonik und Plastizität blieben ihm fremd, er war und er wollte dies sein, im Malerischen beheimatet; auch hier begrenzte er sich auf die Provinz des Ornamentalen. Tritt der Jugendstil in der Architektur oder Plastik in Erscheinung, so nur in Form einer durch Linienführung und Farbgebung bestimmten Fassadenkunst. Sein eigentlichstes Element ist die Fläche, die er streng zweidimensional aufteilt. Die durch Schattierung raumillusionistisch gegliederte Fläche kennt er nicht.

Als Reaktion auf die Loslösung der freien Kunst vom Zusammenhang mit dem Handwerk wie auf das Prinzip der *l'art pour l'art* wendet sich der Jugendstil einer Erneuerung der Werkstatt-Tradition zu und fordert künstlerische Ausgestaltung der gewerblichen Erzeugnisse und Gegenstände des täglichen Gebrauchs. Sein eigentlichstes Gebiet ist das der angewandten Kunst, des Kunstgewerbes; auch dies ein Zeichen einer müden, zu Ende gehenden Zeit, eines verlöschenden Kulturreises, der nicht mehr die Kraft zu Werken der freien Kunst findet, vielmehr in seinem Ausklang des Zivilisatorischen nur noch der Ausschmückung bürgerlichen Alltagsgerätes dient. Von der Weihe der kultisch verwurzelten Kunst vergangener Menschheitsschichten über die sich selbst genügende reine Kunst endet der Weg in der schmückenden Ver-

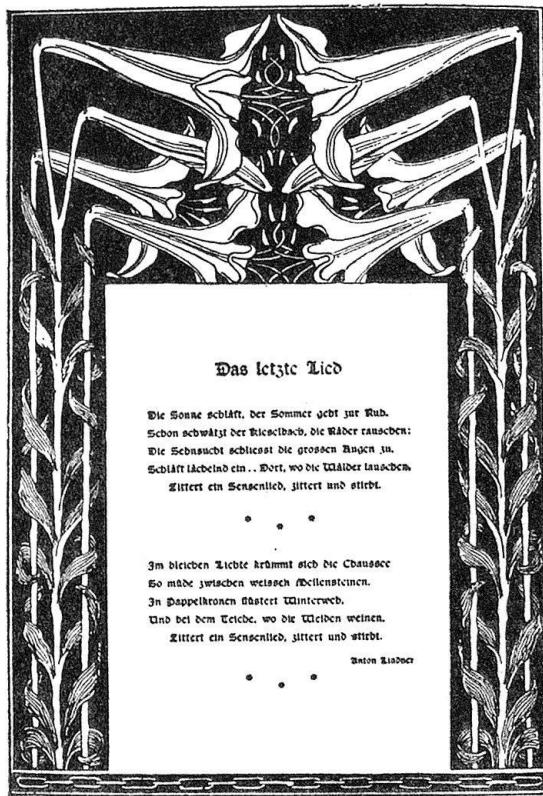


Abb. 1. Otto Eckmann. Seite aus «Pan», 1895

zierung zweckbestimmter Formen. Es ist die ständig ergebundenere, menschennähtere Ausdrucksbewegung einer gottfernen, gottentfremdeten Zeit.

Vielleicht ist eben jene fehlende metaphysische Bindung, die unbewußt als ein Mangel empfunden wurde und sich in den mannigfachsten Formen des Suchens nach neuem, gültigem Inhalt manifestierte, die tiefste Sinngebung des Jugendstils, der, von hier aus begriffen, nichts anderes ist als eine Form der Sehnsucht nach verlorener Gotteskindschaft. Gerade hierin beruht sein Wesensunterschied zur kunstgewerblichen Ausgestaltung ornamentierter Gegen-

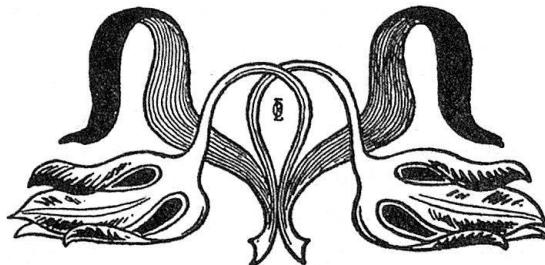


Abb. 4. Otto Eckmann. Buchschmuck aus «Pan», 1896–97

stände primitiver Völkerschaften und religiös bestimmter Kulturen. Dort magisch gerichtete oder gottbezogene Dokumente, deren Stilistik aus der Wesenheit der jeweiligen Kultur erwächst und deren symbolische Ornamentik metaphysische Sinngebung hat, hier symbolistische Schmuckmotive, deren Zeichen ins Leere verweisen und lediglich ein Mahnmal für einen unfaßbaren, unerfahrbaren Sinn sind. Dort Zeichensetzung für den lebendigen Gott, hier symbolistisches Spiel um einen unbekannten, metaphysischen Gehalt, der, kaum geahnt, nie bewußt wird.

Wer heute die Bezeichnung Jugendstil vernimmt, den erfüllt eine unbestimmte Verachtung und ein gewisses Grausen; denn er denkt so gleich an jene Geschmacksentgleisungen des industrialisierten Jugendstils der ersten Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts. Aber nicht in diesem, von geschäftseifriger Massenproduktion mißver-



Abb. 2. Otto Eckmann. Buchschmuck aus «Pan», 1896–97

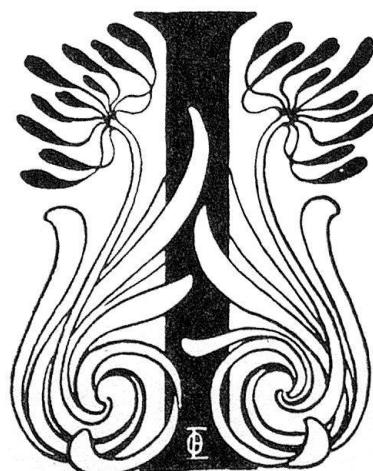


Abb. 3. Otto Eckmann. Buchschmuck aus «Pan», 1896–97

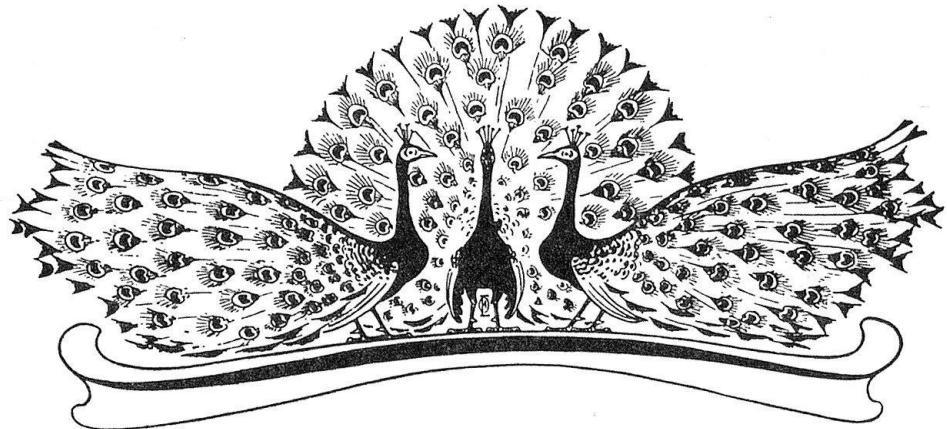


Abb. 5. Otto Eckmann. Buchschmuck aus «Pan», 1896–97

standenen Kunstgewerbe, geschaffen für eine zu rasch reich gewordene Bürgerschicht, die noch keinen selbständigen Geschmack besaß, ist der ursprüngliche Jugendstil zu suchen, sondern in den individuell bestimmten Einzelleistungen des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, den Original-Künstlerarbeiten, die späterhin in verwässerten Kopien industriell ausgeschlachtet wurden.

Die zusammenfassende Bezeichnung «Jugendstil» vereinigt etwa hundert sehr ausgeprägte Künstlerpersönlichkeiten, die keineswegs unter einen Nenner gebracht werden können – auch hier wieder eine Entkräftung des Begriffes eines Stiles, der an sich un- oder überpersönlich ist. Forscht man dem, wie wir hier sahen, in vieler Beziehung irreführenden Ausdruck «Jugendstil» nach, so ergibt sich eine doppelte historische Wurzel; einerseits als Stil der Jugend, ander-

seits als aus der von ihr getragenen Zeitschrift «Jugend», die seit Herbst 1895 in München erschien, hervorgegangen. Diese Zeitschrift, eine Kreuzung von Witzblatt und Kunstdokumentation, bildete ein Sammelbecken für künstlerische Originalarbeiten jeder Art, Schrifttum in Form von Lyrik und Kurzgeschichten und bildende Kunst in Form von ornamentalem Buchschmuck und mit dem Text verwachsenen Illustrationen. Schon nach dem ersten Quartal hatte das Blatt mehr als 30 000 Abonnenten. Farbige Titelblätter, reiche Bildbeigaben bei anspruchslosem Druck, der billige Preisgestaltung ermöglichte, machten die von einer unübersehbaren Schar künstlerischer Mitarbeiter ausgestattete Zeitschrift volkstümlich. Seit 1896 erschien eine Parallelgründung, der Simplizissimus, dessen Bildteil von einem festen Künstlerkreis bestritten wurde und nur gelegentlich neben den zahlreichen illustrativ-naturalistischen Beiträgen Jugendstil-Ornamentik aufweist. Die meisten der ornamentalen Kopf- oder Schlussstücke sind Thomas Theodor Heine zu verdanken. Auch dies Blatt erfreute sich rasch großer Beliebtheit. Beiden volkstümlichen Monatspublikationen war eine üppig ausgestattete Vierteljahreszeitschrift für ein anspruchsvolleres Publikum, gewissermaßen für die geistige Elite, vorangegangen, der von Otto Julius Bierbaum und Julius Meier-Gräfe begründete «Pan», 1894–1900, an dem Gelehrte und Museumsleiter mitarbeiteten. Diese Publikation war es, die dem Jugendstil-Ornament zum Durchbruch verhalf.

Sein Initiator, wie auch die führende Persönlichkeit der ersten Periode des Jugendstils, ist Otto Eckmann, 1865 zu Hamburg geboren und nach dem Besuch der heimatlichen Gewerbe-



Abb. 6. Otto Eckmann. Initiale aus «Pan», 1896

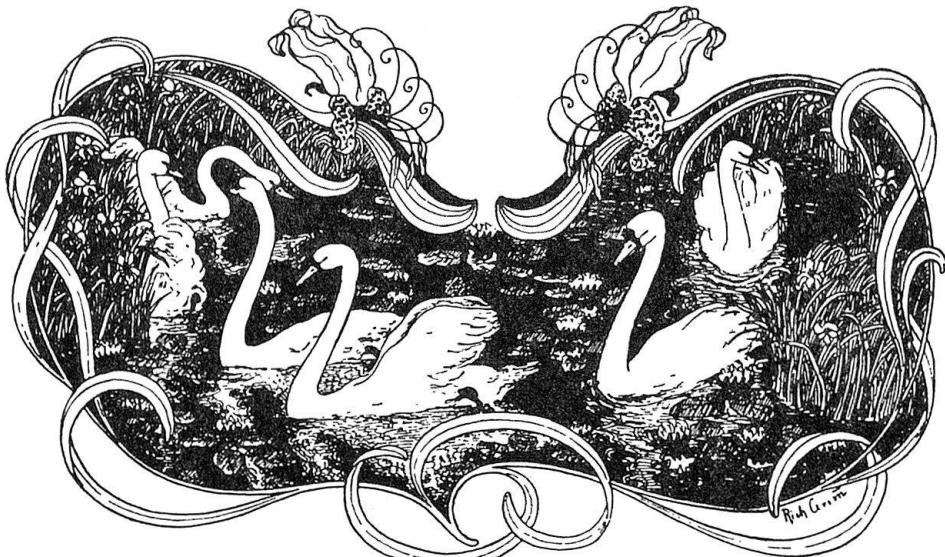


Abb. 7. Richard Grimm. Kopfstück aus «Pan», 1897

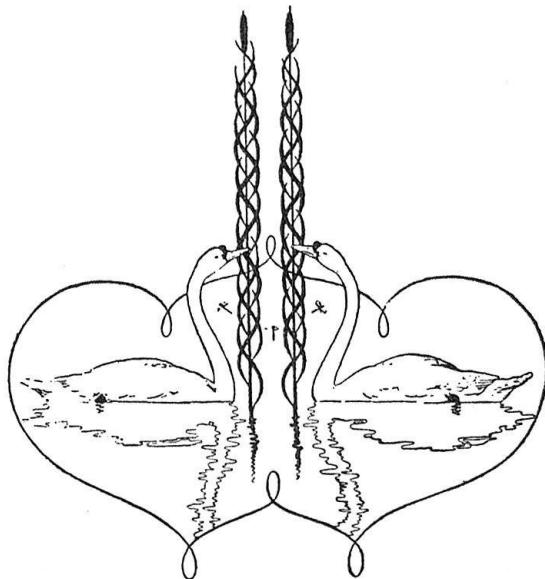


Abb. 8. Richard Grimm. Schlußstück aus «Pan», 1897

schule an der Münchener Akademie zum Maler ausgebildet. Bis zum Jahre 1894 befleißigt er sich der Landschaftsmalerei und bringt in symbolistischer Naturauffassung Gemälde hervor, deren Streben nach Vereinfachung und zusammenfassender Charakteristik schon den künftigen Stilisten vordeutet. Gewisse Einzelheiten seiner Bilder, etwa die wie Kandelaber wirkenden blühenden Kastanien, beweisen seine Neigung zu kunstgewerblicher Umgestaltung des Naturvorbildes, wie denn sein diese Periode abschließendes Hauptwerk, das sechsteilige Bild der vier Lebensalter, eine Verquickung von Naturalismus und Stilisierungswillen aufzeigt.

In plötzlicher Abkehr von der Malerei lässt Eckmann im Herbst 1894 sein gesamtes malerisches Œuvre in Frankfurt am Main versteigern, den Katalog dieser Auktion mit einem launigen Vorwort versehend, in dem es unter anderem heißt, daß er hierdurch erstens Raum für weiteren Nachlaß gewinne, zweitens ihm zugleich das seltene Glück zufalle, sein eigener Erbe zu sein. Nach dieser Absage an die Malerei wandte sich Eckmann zunächst der Graphik zu, und es entstanden, unter dem Einfluß der durch Justus Brinkmann vermittelten Kenntnis japanischer Holzschnitte, eine Reihe von stark stilisierten Farbholzschnitten. Schon in ihnen zeigte sich eine Vorliebe für das Linienspiel des Wassers. Mit der Begründung des «Pan» und der «Jugend» ergab sich für Eckmann ein neues Beteiligungsfeld. Für diese beiden Veröffentlichungen schuf er einen höchst persönlichen und völlig neuen Ornamentstil von wunderbarem Erfindungsreichtum, der unter Verwendung von der Natur entnommenen Motiven mit diesen frei schöpferisch waltet (Abb. 1-4). Seine von früh auf gepflegte strenge Naturbeobachtung hatte ihm die Grundlage zur Umsetzung pflanzlicher

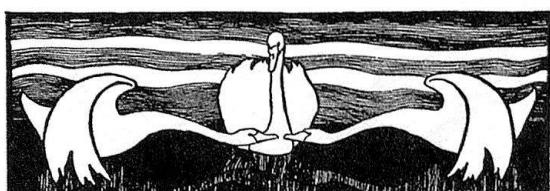


Abb. 9. Walter Leistikow. Kopfstück aus «Pan», 1897

Motive in stilisierte Ornamente gewährt. Da nicht nur das Auge, sondern auch der Verstand die Natur erfaßt, gelingt es ihm, durch geistige Durchdringung den Stoff seiner Vorlagen zu Symbolen zu steigern. Bald legt er Blätter, Blumen und Früchte breit und dicht aneinander, daß sie wie ein die Fläche deckendes Gewebe wirken, bald erfreut er durch das graziöse Linienpiel einzelner zarter Stengel, stets aber bleibt die Linienführung dieser vorwiegend durch Konturierung wirkenden Ornamentik noch naturverbunden (Abb. 5). Sein buchgraphisches Werk ist außerordentlich weit verzweigt und umfaßt die meisten der im Jugendstil-Ornament eine Rolle spielenden Motive: langstielige Pflanzenrahmen, großblumige exotische Gewächse, Laubarten, Krokus, Lilien, Narzissen, Mohn, Löwenzahn, Wegerich, Veilchen, Gänseblümchen usw. Besonderes Augenmerk richtete er auf solche Pflanzenteile, die langgeschwungene Bewegungen zuließen. Die Knospen und Blüten fügen sich den langgezogenen Linien und den Verschlüpfungen der Stile ein. Neben solchen der Pflanzenwelt entnommenen Motiven spielen die welligen Linien des Wasserspiegels und dessen ölig gleitende Kringel, wie auch die Biegungen sich im Wasser widerspiegelnder Schwäne eine Rolle. Dann kommen gerne wallende Mädchenhaare, ziehende Rauchschwaden, lodernde Flammen und geschwungene Bänder in Stilisierungen vor. Die aus dem japanischen Kunstgewerbe bekannten Motive klingen mit, ebenso schließlich verwandelte Formen des naturalistischen Historis-



Abb. 10. August Endell. Schlußstück aus «Pan», 1897



Abb. 11. Bernhard Pankok. Seite aus der Zeitschrift «Jugend», 1898

mus. Der Unterschied zu letzterem beruht darin, daß dort die Natur das Modell darbot, welches mit größter Genauigkeit nachzubilden war, hier aber das Naturvorbild nur den Anstoß abgibt und der Künstler dies als frei wählender Gebieter umgestaltet, Teile, die ihm hinsichtlich ihrer dekorativen Wirkung wesentlich erscheinen, herausgreift und mit solchen anderer Pflanzen verbindet, kurzum, die Natur zu künstlichen Gebilden umstilisiert. All diese Merkmale des Jugendstil-Buchschmucks lassen sich im Werk von Otto Eckmann verfolgen. Seine Schöpfungen resultieren aus einer Vereinigung von ornamentalem Gestaltungswillen und Verarbeitung des Ideengehaltes der auszuschmückenden Schrift-

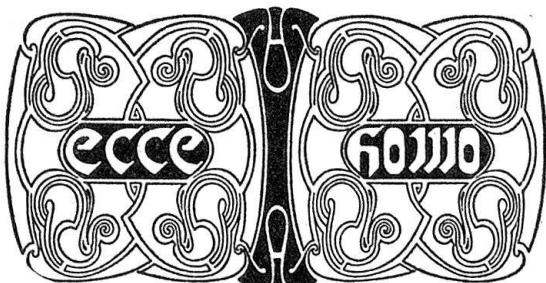


Abb. 13. Henry van de Velde. Doppeltitel zu Nietzsches «Ecce Homo», Leipzig um 1903

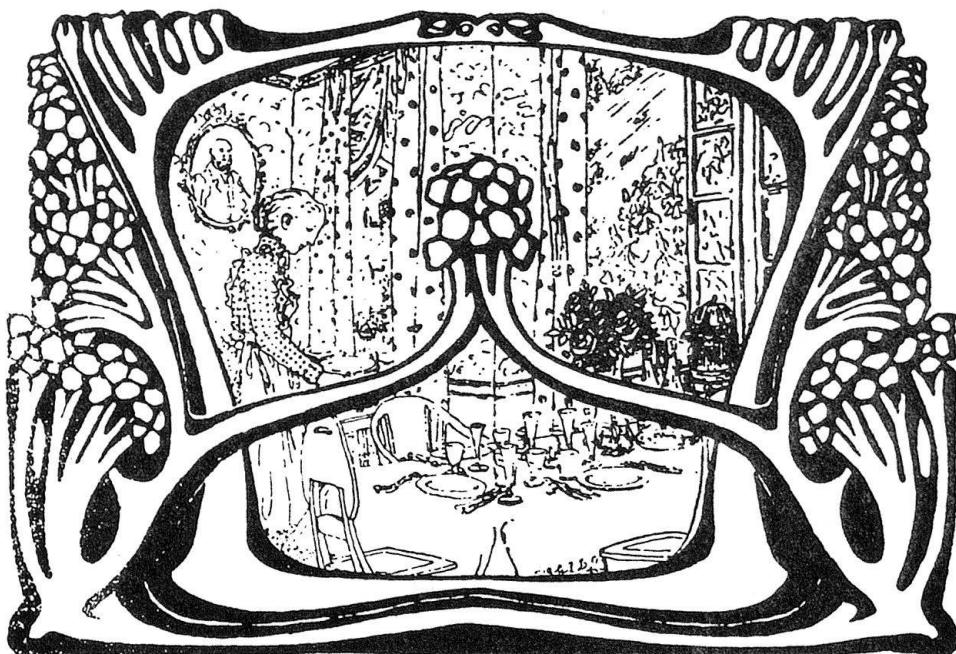


Abb. 12. Bernhard Pankok. Kopfstück aus dem Katalog der Pariser Weltausstellung, 1900

werke, der in vereinfachter Form angedeutet wird. So entstehen kräftige, holzschnitthafte Vignetten und Kopfstücke, geistige Abkürzungen des Buchinhaltes, die von ausschlaggebender Bedeutung für den Buchschmuck des folgenden Jahrzehnts werden.

Die Verbreitung Eckmannscher Schmuckmotive lässt sich bereits im «Pan» selbst feststellen. Da enthält der zweite Jahrgang 1896 eine reizende Initiale von Eckmann mit zwei auf bewegter Wasserfläche gleitenden Schwänen (Abb. 6), die sich in den Wellen spiegeln, und im dritten Jahrgang 1897 bringen sowohl Richard Grimm wie Walter Leistikow das gleiche Motiv, jeder es in seiner Handschrift niederschreibend (Abb. 7 und 8). Grimm, damals noch Münchener Akademieschüler, machte sich späterhin als Graphiker und Schriftschöpfer einen Namen. Während sich seine Schwanenvignetten noch ein wenig ängstlich an die Naturvorlage halten und nur in der geschwungenen Linienführung und der Randornamentik dem Jugendstil huldigen, geht Leistikow, einer der Begründer der Berliner «Vereinigung der Elf», aus der später die Sezession erwuchs, wesentlich freier mit dem Naturvorbild um (Abb. 9). Er gibt in großartiger Vereinfachung nur die stilisierte Flächenform, die er mit flott fließendem Zug umrandet, und zugleich komponiert er in mittelpunktbezogener, sym-



Abb. 14. Johann Vincenz Cissarz. Vortitel aus Gottfried Schwabs «Wolkenschatten und Höhenglanz», 1904

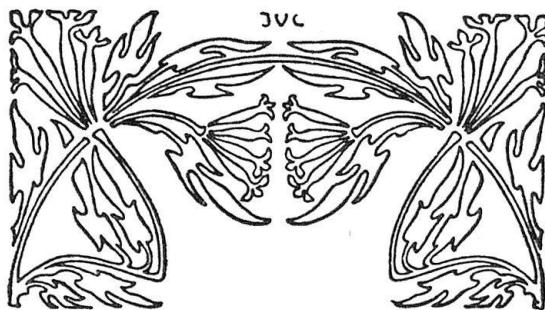


Abb. 15. Johann Vincenz Cissarz. Kopfstück aus Tschechows «Dramen», 1902

metrischer Anordnung das Motiv. In der ornamentalen Ausgestaltung des «Pan» lässt sich fast die gesamte Gruppe der die erste Phase des Jugendstil-Buchschmucks vertretenden Künstler verfolgen. Neben Eckmann, Grimm und Leistikow haben sich Julius Dietz, Fidus, Thomas Theodor Heine, Hermann Hirzel, Ludwig von Hofmann, Richard Müller, Hermann Obrist, Karl Strathmann, Emil Rudolf Weiss, Fritz Erler, Bernhard Pankok, Heinrich Vogeler, August Endell und a. m. an ihm betätigt, Namen, die zumeist in den frühen Jahrgängen der Münchener «Jugend» wiederkehren.

Die Arbeiten dieser Künstler, die sich keines-

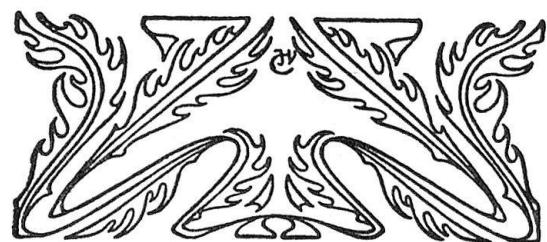


Abb. 16. Johann Vincenz Cissarz. Kopfstück aus Tschechows «Dramen», 1902

wegs auf den Buchschmuck beschränkten, sondern alle Gebiete des Kunstgewerbes mit einbezogen, fanden häufige Würdigung in den beiden von Alexander Koch in Darmstadt begründeten Zeitschriften «Deutsche Kunst und Dekoration» und «Zeitschrift für Innendekoration». Wer sich über diese Epoche des Buchschmucks zu orientieren wünscht, der möge auch die zahlreichen interessanten Beiträge in den frühen Jahrgängen der Zeitschrift für Bücherfreunde, ferner in der österreichischen Zeitschrift «Ver Sacrum» beachten. Als Theoretiker des Jugendstiles traten damals der Leiter des Hamburger Museums für Kunst und Handwerk, Justus



Abb. 17. Peter Behrens. Doppeltitel zu «Feste des Lebens», Leipzig 1900



Abb. 18. Peter Behrens. Doppeltitel zu «Feste des Lebens», Leipzig 1900

Brinkmann, im Verein mit dem Hamburger Kunsthistoriker Alfred Lichtwark, in Berlin Wilhelm Bode und Waldemar Seidlitz als seine Fürsprecher auf.

Diese erste Phase des Jugendstils ist zwar als eine Reaktionsbewegung aus dem vorangegangenen Historismus entstanden, doch bleibt sie ihm noch insoweit verhaftet, als sie pflanzlich-naturalistische Motive zu Grundelementen hat und



Abb. 19. Peter Behrens. Initiale aus «Feste des Lebens», Leipzig 1900

sich im Buchschmuck vornehmlich in Form floraler Vignetten und Schlußstücke zeigt. Ein schönes Beispiel für die stilisierende Umgestaltung der Naturvorlage bietet ein aus Orchideenblüten komponiertes Schlußstück von August Endell, das der dritte Jahrgang des «Pan» 1897 enthält (Abb. 10). Endell, der in jener Zeit durch seine Ausgestaltung des Münchener Ateliers «Elvira» viel von sich reden machte und dessen eigenwillige, weitgeschwungene Phantasiegebilde wie west-östliche Märchenträume anmuten, zeigt auch in seinem Buchschmuck höchst originelle Ideenverbindungen. Seine Schöpfungen, die stark intellektuell anmuten, sind Manifestationen eines philosophisch geschulten Geistes, und Endell setzt späterhin seine Formenwelt und deren Entstehung selbst in einer Reihe von Aufsätzen auseinander.

Wie voller Gegensätze und Spannungen jene letzten Jahre des neunzehnten Jahrhunderts waren, zeigt sich deutlich in der Mannigfalt ihres Buchschmucks. War Endell der Mittler vager Träumereien, der die «Macht der Form über das Gemüt» predigte und in einer gewissen Vorweg-



Abb. 20. Emil Rudolf Weiss. Titel zu Rilkes «Geschichten vom lieben Gott», 1900

nahme der Emanationen von Paul Klee Formen schuf, die nichts Bekanntem glichen, nichts darstellten und nichts symbolisierten, aber in ihren freien Erfindungen die Seelen der Menschen auf-



Abb. 21. Emil Rudolf Weiss. Vignette aus Bierbaums «Gugeline», 1899



Abb. 22. Emil Rudolf Weiss. Buchtitel, Leipzig 1899

wühlten wie die Musik durch Töne, so bringt der Buchschmuck von Bernhard Pankok mit seinen landschaftlichen und figürlichen Kompositionen eine, nur durch ihre geschwungene Rahmengebung dem Jugendstil folgende Weiterführung des Naturalismus der vorangegangenen Epoche. Haarfein gezeichnete Genrebildchen werden von derben Rahmen umspannt und häufig in einem Über- und Nebeneinander so auf einem Blatt zusammengefaßt, daß die weit ausladenden Rahmenranken zugleich Abgrenzung und Verbindung bilden (Abb. 11). Manches der Pankok'schen Ornamentik gemahnt in seiner verknorpelten, ohrmuschelartigen Bildung an Rokokoschnörkel, aber das meiste ist von Pflanzenformen abgeleitet. Der bildhafte Innenteil ist mehr illustrativer als dekorativer Natur und zeigt in seinem Aufbau Neigung zu Symmetrie und Frontalität. Das bedeutsamste Beispiel seines Schaffens für die Buchgraphik legte Pankok in der Ausstattung des Kataloges der deutschen Abteilung für die Pariser Weltausstellung, 1900, ab. Während die frühen Pankok'schen Blätter, wie sie etwa in der Zeitschrift «Jugend» vorkommen, zarte, eine Dichtung paraphrasierende Umrißzeichnungen in phantastische Blattranken gerahmt bringen, die Idyllen aus der Klein-



Abb. 23. Melchior Lechter. Initiale aus Maeterlincks «Schatz der Armen», 1898

welt des Alltags wiedergeben, sind die Darstellungen dieses Kataloges wesentlich unlyrischer, kräftiger und realistischer, auch vereinfachter und zusammenfassender. Breitflächige, in Farben gedruckte, eigenartige Gebilde fassen die zierlichen Bildchen in derbe Rahmen (Abb. 12).

Die Jugendstil-Bewegung erlebte ihre Weiterführung in der angewandten Kunst, die wesentlich durch die Münchener Glaspalast-Ausstellung von 1897 gefördert wurde; sie zeigte erstmals neben den Werken der freien Kunst auch

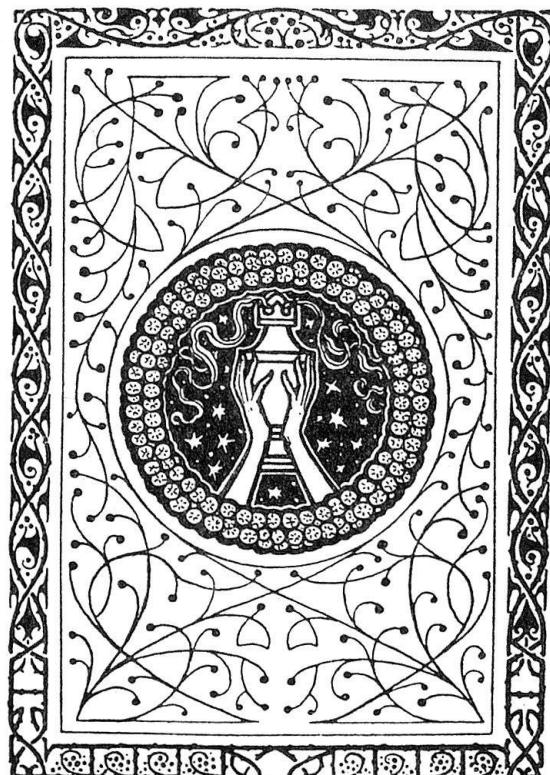


Abb. 24. Melchior Lechter. Schlußblatt der «Blätter für die Kunst», 1901

Kunstgewerbe. Als ein Zweig der kunstgewerblichen Betätigung wird fortan auch die Ausschmückung von Druckwerken betrieben. Zwei Richtungen sind in ihr zu verfolgen: die pflanzlich-naturalistische, auf Eckmanns Einfluß zurückzuführende, die jene als erste Gruppe der Jugend-Stilisten erwähnten Künstler pflegten, und eine um 1897 durch den Belgier Henry van de Velde importierte abstrakte Richtung, die in der mannigfaltigen Abwandlung rein linearer Ornamentik ihr Ziel sieht. Die van de Veldesche Theorie propagiert die künstlerisch vollkommene Linie, die als Grenze zwischen zwei Flächen nach beiden Seiten vollendete Formen schafft. Hier spricht also die Negativ-Form des leeren Raumes als gegliederte Fläche mit. In dieser abstrakten Richtung wird die Linie zum Ausdrucksträger der Empfindung. Sie kann erhabend oder ein Ausfluß der Fin-de-siècle-Müdigkeit sein, sie kann gleichsam lachen und weinen. Die Weiterführung des linearen Prinzips in der Buchkunst mündete in eine erste Phase neuer Sachlichkeit, die im Kunstgewerbe der Form ohne Ornament entsprach. Ein Wort des alten Goncourt bezeichnet den Linearstil van de Veldes als *yachting-style* und trifft damit die in zügig-züngelnder Bewegtheit dahinbrausende Linienflucht seiner Frühzeit. Ihm ist die Linie Ausdrucksbewegung der Kraft und Energie des sie Setzenden. Als Beispiel der van de Veldeschen geometrisierenden Ornamentik und als Höhepunkt des buchgraphischen Schaffens jenes Künstlers mag der Titel zu Nietzsches *Ecce homo* angeführt werden (Abb. 13). Er verdeutlicht zugleich die federnde Linienführung und den Hang nach symmetrischer Gestaltung wie auch den Übergang zum geometrischen Flächenstil, der gegenüber dem flimmernden Gewirre von Schnörkeln und sich in krausem Durcheinander verschlingender Linien dem Auge einen Ruhpunkt bietet. Von hier führt der Weg zur Anwendung geschlossener geometrischer Formen, wie Kreis und Quadrat, in zentralstrebigen Kompositionen.

Ein typischer Vertreter dieser Richtung ist Vincenz Cissarz im ornamentalen Teil seines Buchschmucks, der daneben vielfach in Form

naturalistisch-illustrativer Vignetten lyrisch-landschaftlicher Natur auftritt. Der geometrische Buchschmuck von Cissarz ist anfänglich zuweilen überreich, doch klärt und vereinfacht er sich späterhin. Von ihm wurde der Katalog des deutschen Buchgewerbes auf der Pariser Weltausstellung mit geometrisierendem Schmuck ausgestattet, und im ersten Jahrzehnt des zwanzig-

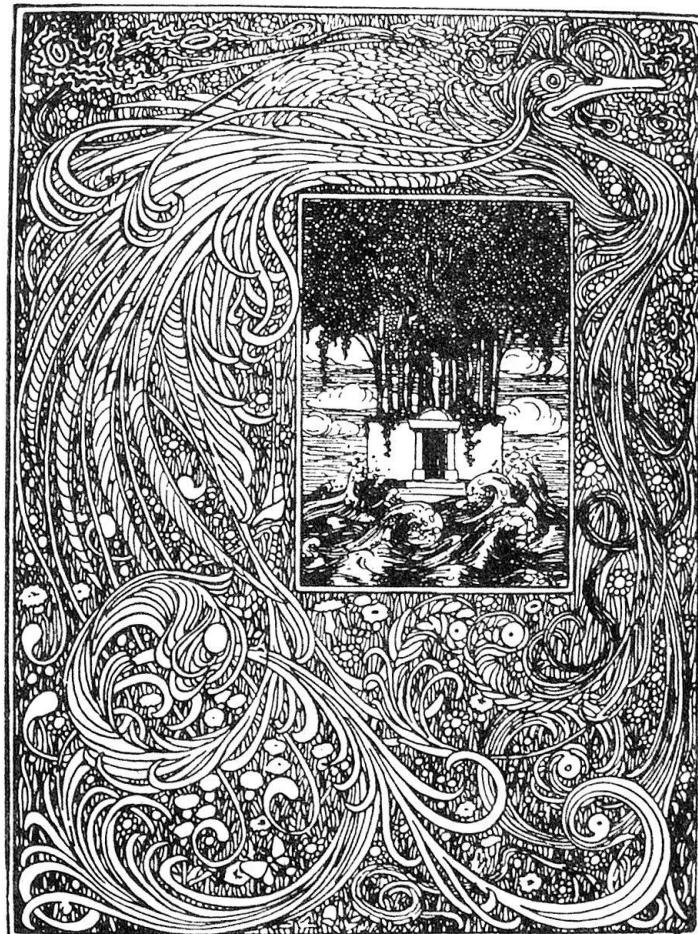


Abb. 25. Heinrich Vogeler. Vortitel der «Insel», 1900

sten Jahrhunderts versah er sowohl Kataloge wie diese oder jene Buchveröffentlichung mit geometrischen Ornamenten. Ein charakteristisches Beispiel entstammt der 1904 in Augsburg erschienenen Dichtung von Gottfried Schwab (Abb. 14). Die Gegensätzlichkeit der geometrischen Ornamentik zum naturalistischen Buchschaffen von Cissarz erweist in sich schon, daß er seinem Wesen nach nicht der abstrakten, sondern der gegenständlichen Kunst angehört. Daß auch sein ungegenständlicher Buchschmuck häufig pflanzlichen Ursprung hat, zeigt sich deutlich



Abb. 26. Heinrich Vogeler. Doppeltitel, 1903

in den Kopfstücken zu Tschechows 1902 bei Diederichs in Jena erschienenen Werken (Abb. 15 und 16).

Seit dem Eindringen des van de Veldeschen Linearstils vermischen sich beide Ausdrucksformen des Jugendstil-Ornaments, die florale und die geometrische, häufig, oder aber sie lösen einander im Werk eines gleichen Künstlers ab. Letzteres lässt sich an den Arbeiten von Eckmanns Jugendfreund Peter Behrens aufzeigen. Bis etwa 1900 geht sein Buchschmuck auf mehr oder minder stilisierte pflanzliche Motive zurück,

dann schwenkt er über zu völliger Abstrahierung und Geometrisierung. Behrens versieht die von ihm ausgeschmückten Buchwerke mit fließenden, schwelenden Bandverschlingungen, spiralförmig gerollten oder weitausladenden Ranken und Strahlen. Als aufschlußreiches Beispiel seines Buchschmucks seien Titelblätter und Initiale seiner Analyse der Bedeutung des Theaters «Feste des Lebens», bei Diederichs 1900 erschienen, gezeigt (Abb. 17-19). Stets ist in seinen Erzeugnissen das Konstruktiv-Architektonische vorherrschend und bestimmt auch seine Buch-



Abb. 27. Heinrich Vogeler. Kopfstück aus Hauptmanns «Der arme Heinrich», 1902



Abb. 28. Heinrich Vogeler. Kopfstück aus Hauptmanns «Der arme Heinrich», 1902

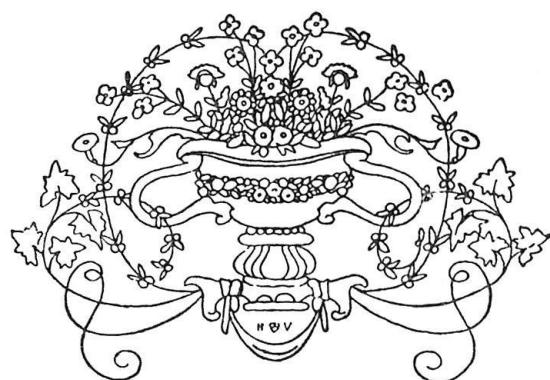


Abb. 29. Heinrich Vogeler. Schlussstück aus Bierbaums «Der neubestellte Irrgarten der Liebe», 1906

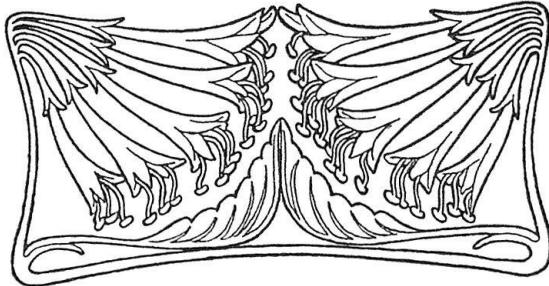


Abb. 30. Wilhelm Müller-Schoenefeld. Kopfstück aus Boelsches «Liebesleben in der Natur», 1903

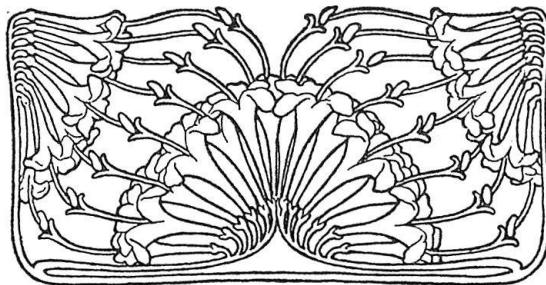


Abb. 31. Wilhelm Müller-Schoenefeld. Kopfstück aus Boelsches «Liebesleben in der Natur», 1903

graphik, die eine gewisse Großflächigkeit auszeichnet.

Wie stark der Einfluß des van de Veldeschen Linearstils in jenen Jahren war, beweist das Ergebnis eines von der Zeitschrift «Kunst und Dekoration» erlassenen Preisausschreibens zur Erlangung moderner Bucheinbände, das im sechsten Jahrgang 1903 veröffentlicht wurde und vorwiegend geometrische Ornamentik auf den Buchdeckeln zeigt. Auch die Vorsatzpapiere, wie ein Aufsatz des gleichen Jahrgangs bekundet, zerlegen in jener Zeit die Formen, selbst jene, die aus dem Pflanzen- und Tierreich stammen, in geometrische Teile. Solche Geometrisierung des Gegenständlichen sollte späterhin in verwandelter Auffassung wieder aufgenommen und als Kubismus in der bildenden Kunst angewandt werden.

Als charakteristisch für den Jugendstil der Jahrhundertwende sei der Titel zu Rilkes «Geschichten vom lieben Gott» gezeigt, den Emil Rudolf Weiss schuf (Abb. 20). Er ist ein typisches Beispiel für die Verquickung pflanzlicher und geometrischer Elemente. Die an eine aufblühende Tulpe gemahnende eingezogene Becherform verdeutlicht noch ein weiteres Moment der Jugendstil-Flächenkunst, das der Muster-

Verdoppelung. Auch für die Anfänge von Weiss, dem späteren Schriftschöpfer, dem wir eine der schönsten Antiqua-Schriften verdanken, lassen sich Natur-Vorbilder als Grundelemente seines linearen Buchschmucks aufweisen, so beispielsweise die stilisierten Pelikane aus Bierbaums «Gugeline», Leipzig 1899 (Abb. 21). Im gleichen Jahre schuf er reichen Buchschmuck zu Alfred Walter Heymels Lyrikband «Die Fischer», der mit seinen Wellen und Windungen, seinen Verschlingungen und seinen fließenden, sich ergießenden, wiegenden, sich biegenden Gebilden die Naturvorlage kaum noch erahnen läßt (Abb. 22). Daneben erscheinen von ihm scherenschnittähnliche Blumenkompositionen, die schon das einige Jahre später aufkommende Neo-Biedermeier vordeuten.

Wie sehr sich in jenen Jahren um die Jahrhundertwende die unter dem Begriff «Jugendstil» zusammengefaßte Bewegung in ihren Leistungen voneinander unterschied, wie individuell bestimmt diese waren, zeigt der Vergleich der Arbeiten von E. R. Weiss mit solchen von Persönlichkeiten wie einerseits Melchior Lechter, anderseits Heinrich Vogeler. Lechter, mystisch-feierlich, verkörpert noch im kleinsten Orna-

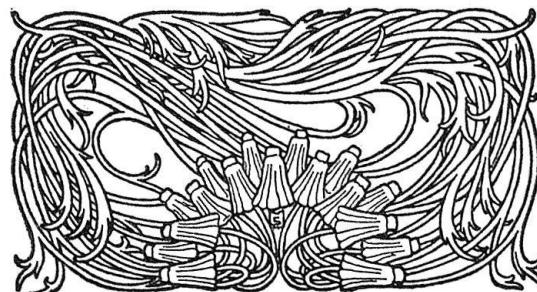


Abb. 32. Wilhelm Müller-Schoenefeld. Kopfstück aus Maeterlincks «Das Leben der Bienen», 1901



Abb. 33. Wilhelm Müller-Schoenefeld. Kopfstück aus Maeterlincks «Das Leben der Bienen», 1901

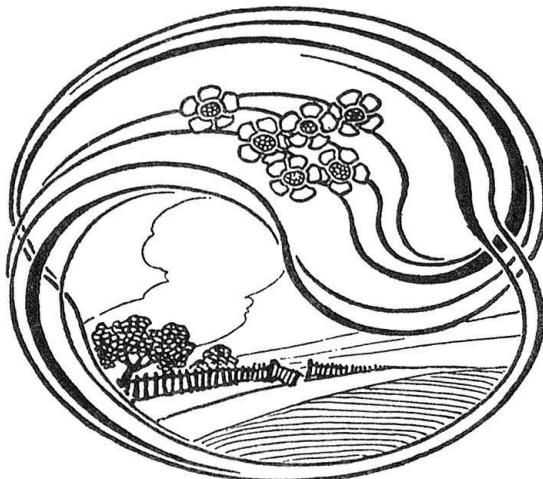


Abb. 34. Ludwig Sütterlin. Kopfstück aus der Anthologie «Großstadt-Lyrik», um 1900

ment, selbst noch in einer Initiale, monumentales Pathos der Sehnsucht nach dem Göttlichen (Abb. 23). Aber Kult- und Weihestimmung sind nur Ersatz für die fehlende echte Gottbeziehung. So wundervoll die große Feierlichkeit der Anbetung der Form, wie sie im Dichterischen von Stefan George geleistet wurde, auch ist, sie bleibt im Tiefsten unerfüllt, bleibt Sehnsucht und zuchtvoll gebändigter Aufschrei aus der Vereinsamung des Ich, dem die allein gültige Bindung an das metaphysische Du fehlt. In verehrungsvoller Geste halten zwei Hände die Weihrauch entsendende Urne der Kunst gegen den bestirnten Himmel (Abb. 24), wie ein Opfer des Lebens an die unbekannte Ferne des Firmamentes. Das zarte Rankenwerk des Hintergrundes betont noch die schicksalshafte Einsamkeit und Abgeschnittenheit jener Menschenhände, jener Anbetung ohne Ziel und Ende. Nirgends, so scheint es mir, ist die Gottferne der

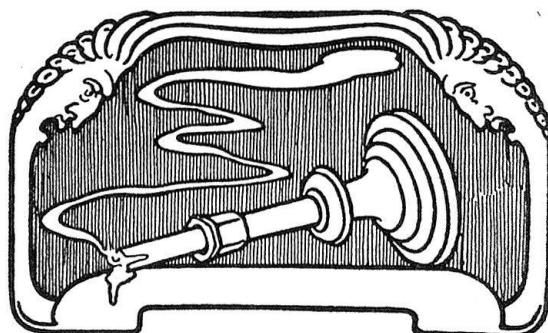


Abb. 35. Ludwig Sütterlin. Kopfstück aus der Anthologie «Großstadt-Lyrik», um 1900

Zeit erschütternder zum Ausdruck gekommen als in jenem Lechterchen Schlußblatt der «Blätter für die Kunst».

Wesensverschieden und doch in der feierlichen Märchenstimmung wie auch gelegentlich im Hang zu weit ausladender Prachtentfaltung verwandt, bilden die buchgraphischen Arbeiten des Worpswenders Heinrich Vogeler ein in sich geschlossenes Gebiet, das vom zartesten Lyrismus kaum stilisierter Naturwiedergabe über die dekadente Dünnglätigkeit und überfeinerte Sinnlichkeit Beardsley verwandter Gestaltungen bis zum zierlich-empfindsamen Neubiedermeier reicht. In seiner Ornamentik folgt Vogeler dem floralen Jugendstil. Rahmende und flächenfüllende, vegetabilische oder aus der Tierwelt abgeleitete Motive werden in haarfeinen Feder- und Nadelstrichen sorgsam hingesetzt. Dichte Gespinste aus zartem Gerank von Blättern und Blüten breiten sich wie ein Teppich aus und Rahmenzeichnungen von träumerisch behutsamer Bewegung leiten zu dem Schriftwerk über,

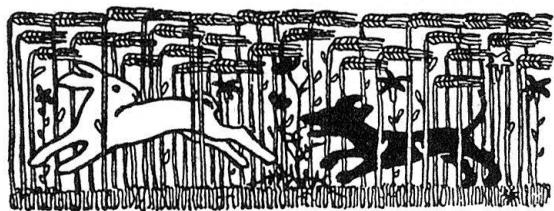


Abb. 36. Otto Ubbelohde. Kopfstück aus Gorkis «Erzählungen», 1902

das sie schmücken. Als eines der schönsten Beispiele seines Schaffens sei die Titelzeichnung zum zweiten Heft der «Insel» 1900 gezeigt (Abb. 25), die, als Doppeltitel gesetzt, auf der Gegenseite die gleiche breite Rahmung wiederholt, um statt der Insel den Titeltext zu umschließen. Der drei Jahre später entstandene Doppeltitel zu einem Roman von Ricarda Huch (Abb. 26) ist bei gleicher Märchenstimmung noch zarter und inniger. Bis in die kleinsten, zierlichsten Kopfleisten, wie sie etwa in einer Berliner Ausgabe von Gerhart Hauptmanns «armem Heinrich» vorkommen (Abb. 27 und 28), weiß Vogeler diese Stimmung einer versponnenen Zauberwelt festzuhalten. In späteren Jahren wandelt sich seine Auffassung und gibt im Figürlichen einer zierlichen Welt bürgerlichen Biedermeiers Raum, der im Ornamentalen hauchzarte Blütengebilde

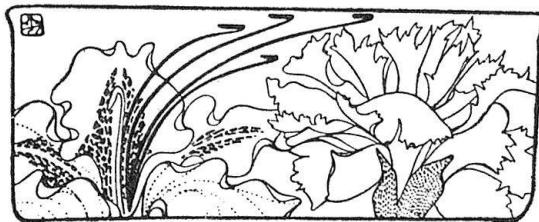


Abb. 37. John Jack Vrieslaender. Kopfstück aus Tschechows Werken, 1901

entsprechen, wie sie etwa Bierbaums «neubestellter Irrgarten der Liebe», Leipzig 1906, enthält (Abb. 29).

Pflanzliche Motive zu geometrisch-ornamentalen Formen umzustilisieren ist in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts das Bestreben einer ganzen Reihe von Buchgraphikern. Als Beispiel sei Wilhelm Müller-Schoenefeld herausgegriffen, der von Eugen Diederichs mit der Ausschmückung mehrerer Schriften von Maeterlinck wie auch des dreibändigen, weitverbreiteten Werkes von Boelsche «Das Liebesleben in der Natur» betraut wurde. Den ersten Teil des letztgenannten Werkes versah er mit naturalistischen Darstellungen, die in Jugendstil-Rahmen gefaßt wurden. Die beiden folgenden Teile aber zieren jene sonderbaren Umbildungen pflanzlicher Motive, die charakteristisch für die zweite Phase des Jugendstils sind. Da biegen sich Lilien mit züngelnden Stempeln in symmetrischem Zueinander zum Rechteck, die gleiche Blume wird als gleichsam weiblich aufnahmefreies Rosettenmittelstück verwandt, mit dem sich von beiden Seiten die männlichen Blütenpartner mit ihren Stempeln in liebestollem Drang vereinigen, und schließlich kehrt das Lilienmotiv noch ein drittes Mal wieder, um in der Üppigkeit der staubfädengefüllten Blütenkelche gleichsam die Befruchtung der Pflanze zu versinnbildlichen (Abb. 30–31). Neben der Lilie

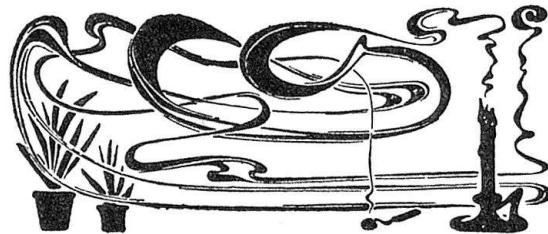


Abb. 38. John Jack Vrieslaender. Kopfstück aus Tschechows Werken, 1901

nahm sich Müller-Schoenefeld gern den Löwenzahn zum Anlaß stilisierten Buchschmuckes. Die Stiele winden sich und verschlingen sich ineinander, die verschiedenen Phasen der Blüte werden in dekorativer Anordnung dem Geschlinge eingefügt (Abb. 32 und 33). Die Umbildung des natürlichen Vorwurfs geschieht so virtuos, daß solche Vignetten ebensogut umgekehrt verwandt werden konnten.

Hatte hier noch ein gewisses ästhetisches Prinzip bändigend gewaltet, so zeigen einige der Epigonen jener führenden Meister des Jugendstils in ihrem Buchschmuck bereits die Merkmale der in der kunstgewerblichen Massenproduktion einsetzenden Übertreibungen und vor allem die sinnlose Anwendung nicht verstandener Prinzipien, die zu jenen Emanationen führte, die den Jugendstil der Nachwelt als Absurdität erscheinen ließ. Da versah der badische Graphiker und Förderer neuzeitlichen Schriftunterrichts Ludwig Sütterlin eine Anthologie von Großstadt-Lyrik mit naturalistisch gehaltenen Darstellungen in geometrisch-schnörkelhaftem Rahmenwerk (Abb. 34 und 35), da schuf der noch im Historismus verwurzelte Mitbegründer der Berliner Sezession, Franz Lippisch, Kopfstücke zu Tolstojs Werken; oder der als Maler bekannte, der Worpsweder Kolonie eine Zeit lang angehörende Otto Ubbelohde versah für Diederichs die Werke von Maxim Gorki mit stilisierten



Abb. 39. John Jack Vrieslaender. Kopfstück aus Tschechows Werken, 1901



Abb. 40. John Jack Vrieslaender. Kopfstück aus Tschechows Werken, 1901

Schmuckmotiven aus der Tier- und Pflanzenwelt (Abb. 36), die in ihrer Tendenz zur Reihung an ägyptische Freskenmalerei gemahnen. Während bei diesen, im Element des Dekorativen nicht recht heimischen Geistern der Jugendstil mehr wie eine angenommene Manier als eine innere Ausdrucksnotwendigkeit annimmt, bringt der Buchschmuck des Zeichners und Radierers John Jack Vrieslaender wiederum eine ganz persönliche Aussage, eine bis in die letzte Einzelheit bewußt den Prinzipien des Jugendstils folgende Ornamentik, die das Gegenständliche zum Anlaß nimmt, den Biegungen und Schlingungen, den Umdeutungsmöglichkeiten der Erscheinung Raum zu geben (Abb. 37-40). Die Vielfalt der Motive macht Vriesländers delikate, wenn auch mit dem haut goût des fin de siècle parfümierte Vignetten, wie sie etwa in den von Diederichs verlegten Werken von Tschechow vorkommen, zu einer abwechslungsreichen Folge interessanten Buchschmucks, der jenseits von allen Erwägungen stilkundlicher Natur seinen Reiz behält.

Entscheidend ist hier, wie in jeder künstlerischen Äußerung, Wert und Volumen der Persönlichkeit. Wo diese hinter dem Werk steht, da wird es über die allgemeinen, zeitgebundenen Ausdrucksformen hinaus belangvoll. Eben hierin beruht die Anziehungskraft, die von jener frühen, sehr individualistischen Gruppe von Künstlern des Jugendstils ausgeht. Bis etwa zum Jahre 1905 erstrecken sich ihre Leistungen auf das Gebiet des Buchschmuckes. Dann folgt sie dieser neuen Gesetzlichkeit, die einerseits in der Fortführung des floralen Elements zu einer Erneuerung empfindsam biedermeierischer Gestaltungsweise führt, anderseits als Endergebnis der geometrischen Richtung in jene Vorphase neuer Sachlichkeit mündet, die dem rein typographisch ausgestalteten Druckwerk den Vorzug vor dem mit Buchschmuck versehenen gibt.

Daß nicht die Gesamtheit eines Volkes, sondern deren künstlerische Exponenten Träger der

als Jugendstil bezeichneten Bewegung waren, ließ sie, nachdem sie ihre Rolle als anregende Erneuerung im stagnierenden Kunstleben gespielt hatte, hinter neu aufkommenden Kunstformen nach knapp einem Jahrzehnt zurücktreten und langsam verebben. Trotz dem Künstlichen und Gekünstelten ihres Wesens behält sie als Reaktion auf den platten Naturalismus der neunziger Jahre eine Bedeutung von noch nicht abzusehendem Ausmaß. Nicht nur wird in ihr das Geschehen der naturgegebenen Welt mit neuer Sinngebung erfüllt, sondern sie bildet eine der Quellen für alle geisteswissenschaftlichen, künstlerischen und weltanschaulichen Äußerungen der folgenden Jahrzehnte. Die Bewegungen von Impressionismus und Expressionismus, Kubismus und Surrealismus haben alle ihren geheimen Ursprung im Jugendstil, und die gesamte Mentalität des zwanzigsten Jahrhunderts ist noch immer von den Grundgehalten jener Epoche durchsetzt.

Ein äußeres Verdienst des Jugendstils ist es, daß er die Kluft zwischen der freien und der angewandten Kunst überbrückte und damit eine Wiederbelebung des Kunsthandwerks heraufführte, die sich in der Begründung von Werkstätten für angewandte Kunst dokumentierte. Diese, die als einen Zweig ihrer Bestrebungen auch die Buchkunst einbezogen und sich sowohl um die typographische Gestaltung und gesamte Herstellung wie um die Ausschmückung des Buches bemühten, leisteten damit Wesentliches zur Erneuerung der Buchkultur.

In seiner Gesamtheit ist das Jugendstil-Ornament Ausdrucksform der Seelenstruktur seiner Epoche. Es war zugleich Zuflucht schönheitssüchtiger und alltagsüberdrüssiger Hypersensibilität und ein Versuch, durch magische Verbundenheit zu neuer metaphysischer Bindung zu gelangen; doch blieb es bei der Sehnsucht und dem unzulänglichen Bemühen, da der tiefste Grund des Getriebenseins und der Beziehungslosigkeit des Individuums nicht erkannt wurde: das Leben in einer Welt ohne Gott.