

# Fin de siècle in der Buchkunst

Autor(en): **Lanckoroska, Maria**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Stultifera navis : Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = bulletin de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **14 (1957)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-395795>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Das Pariser Schlagwort *Fin de siècle* hatte seinen Ursprung im Titel eines im April 1888 aufgeführten Lustspiels von Micard und Jouvenot. Es wurde zum Begriff für alles dem Untergang bestimmte, Dumpfe, Überlebte, Übersteigerte der geistigen Hochkultur am Ende des 19. Jahrhunderts. Rasch drang die Bezeichnung in andere Länder ein und wuchs sich zum Sammelbegriff für eine Vielfalt von Inhalten aus, die Symbolismus, Dekadenz, Werkkunst, Jugendstil, soziale Tendenzen, Bohemientum, Hang zum Fremden und Fernen, Sehnsüchte und Lüste jeder Art, unstillbare Triebe, Perversionen und Askesen umfassen.

Gleichzeitig fand die Buchkunst ihre große Erneuerung durch die Bestrebungen von William Morris und seinen Nachfolgern. Sie speist sich aus zwei Quellen: den historischen Vorbildern der Zeit der Frühdrucke und der Renaissance und den Beiträgen lebender, im Zeichen des *Fin de siècle* stehender Künstler. Morris, der 1834 geborene, vielseitig Tätige, wird zum Prototyp für eine ganze Gruppe von Künstlern, die sich in zahlreichen Zweigen des Kunstgewerbes betätigen, so auch in der Buchkunst. Die im Jahre 1891 in seinem Hause ins Leben gerufene Kelmscott Press wurde richtungweisend für die künstlerische Gestaltung des Buches. Damals übertrug der 57-jährige seine Forderung der Verbindung handwerklichen Könnens mit künstlerischer Fähigkeit, die er selbst als Maler, Innenarchitekt, Schriftsteller und Begründer einer kunstgewerblichen Werkstatt zu verwirklichen gesucht hatte, auch auf das Gebiet des Buches. Er schuf in Verbindung mit seinem langjährigen Freunde, dem Maler Edward Burne-Jones, eine Reihe von Drucken, die, geboren aus künstlerischem Verantwortungsgefühl, der Forderung nach Echtheit und Zweckmäßigkeit des Materials und der Liebe und Bewunderung gotischer Formen und mittelalterlicher Manuskripte, eine neue Epoche der Buchausstattung einleitete. Handgeschöpftes rauhes Papier, tiefschwarze Druckfarbe, eigens geschnittene Typen – die «goldene» Antiqua und die kräftigere Gotisch – Satzspiegel, Titelseite, Initialen und auf starke Schwarz-Weiß-Wirkung zielende Randleisten wurden sorgsam

aufeinander abgestimmt und etwaige Illustrationen harmonisch mit ihnen verbunden. Aus einem nie endenden, zu immer neuen Schöpfungen treibenden Streben nach vollkommener Schönheit sind hier Werke entstanden, die weit über den Ästhetizismus des *Fin de siècle*, an dessen Beginn sie stehen, hinausweisen.

Als erster Druck der Kelmscott Press erschien am 8. Mai 1891 die Romandichtung von Morris selbst «The story of the Glittering Plain». Das von ihm gezeichnete Titelblatt (Abb. 1) zeigt seine Vorliebe für reiche Ornamentik wie für die Erzeugnisse der ersten Druckergeneration. Die harmonische Ausgewogenheit einer solchen Titelseite, die mit der gegenüberliegenden ersten Seite durch die Kolumnenstellung der beiden schmalen Innenseiten zur Einheit verbunden wurde, wie auch die Einfügung der Illustrationen in das üppige Rahmenwerk dieser ersten Buchseite, sind den Leistungen der Frühdrucker ebenbürtig. Im Ablauf von nur sieben Jahren hat Morris 644 Zeichnungen für Initialen, Randleisten und Zierstücke zu den Drucken seiner Presse geschaffen, während Edward Burne-Jones die figürlichen Darstellungen mit dem Pinsel entwarf, die dann ebenso wie die ornamentalen Bestandteile in Holz geschnitten wurden. Das Meisterwerk der Reihe, der in 425 Exemplaren gedruckte Chaucer, wurde am 8. Mai 1896 vollendet und am 26. Juni herausgebracht. Knapp vier Monate später verschied Morris, aber was er in den wenigen Jahren für die Buchkunst geleistet hat, das lebt bis auf den heutigen Tag weiter.

Die Illustrationen von Edward Burne-Jones bilden mit ihren gotischen Längungen der Gestalten, ihrer stimmungsvollen Beschwingtheit der Bewegungen und ihrer zarten Linienführung die ideale Ergänzung zu dem Schönheitskanon von William Morris. Burne-Jones, fast gleichaltrig mit jenem, gleich ihm an den Formen gotischer Kathedralen und mittelalterlicher Manuskripte geschult, gleich ihm von den Präraffaeliten ergriffen, von den Lehren Ruskins erfüllt, zunächst unter Rosettis Führung sich als Maler betätigend, dann für das Kunstgewerbe Dekorationen entwerfend, so zu Ziermöbeln und Glasfenstern, hat sich gleich bei Begründung der Kelmscott Press in deren Dienst gestellt und Illustrationen von großem Liebreiz geschaffen (Abb. 2). Was er selbst in einem Brief als seine Idee von der Kunst niederlegte, das wurde

für ihn und seine Nachfolger in England zum Dogma: «Ich verstehe unter einem Bild einen schönen romantischen Traum von etwas, das nie war und nie sein wird, in einem Lichte, schöner als es je geleuchtet hat, in einem Land, wie niemand es beschreiben oder ausdenken, sondern nur ersehnen kann.»

Ohne hier auf die Nachfolge der Kelmscott Press näher einzugehen, der von John Hornby 1894 gegründeten Ashdene Press, der im gleichen Jahre begonnenen Eragny Press des Lucien Pissaro, der 1898 von Ashbee errichteten Essex House Press und der Vale Press von Charles Ricketts, deren Bücher seit 1896 auf der Ballantyne Press gedruckt wurden, sei der ihnen gemeinsame Zug zu reicher Ausschmückung mit Ornamenten, Randleisten und Initialen hervorgehoben, der ihre Erzeugnisse im Gegensatz zu den klassizistischen Pressen des beginnenden 20. Jahrhunderts, etwa Doves Press, Curven Press, zu Dokumenten des *Fin de siècle* stempelt. Zwei Tendenzen lassen sich immer aufs neue verfolgen, die, so heterogen sie zunächst wirken, einander in immer engerer Verbundenheit durchdringen: es sind dies Symbolismus und Dekadenz.

Verriet schon Burne-Jones in manchen seiner Illustrationen durch die Wahl mittelalterlichen Blumentepichen folgender Blütenwiesen eine Neigung zum Symbolismus, erwachsen aus dem Studium früher Blumensymbolik, so offenbart Charles Ricketts ganz bewußt seine Vertrautheit mit jener Symbolsprache, die er in seinen Darstellungen verwendet. Wenn im Titelholzschnitt zu Miltons *Early Poems* von 1896 (Abb. 3), der die Jungfrau Maria und die Muse zeigt, die zur marianischen Symbolik gehörenden Motive von Veilchen (Demut und Bescheidenheit), Rose (*Rosa mystica*, die Jungfrau ist die Rose ohne Dornen), Lilie (Reinheit Mariens) und Taube (Heiliger Geist, Symbol der unbefleckten Empfängnis) erscheinen, so ist dies gewiß nicht zufällig. Bemerkenswert aber ist es, daß die marianischen Sinnbilder nicht ausdrücklich der Jungfrau zugeordnet sind, sondern ebenso sehr zur Muse in Beziehung stehen, die vor einer Wand rieselnden Efeus (Symbol der Un-

sterblichkeit) in außerordentlich manirierter Haltung Marien entgegensieht. Nicht Symbolik, sondern Symbolistik waltet hier, nicht ein ganz bestimmter Gedankeninhalt wird durch ein Sinnbild ausgesagt, sondern die im Mittelalter fest umrissenen Begriffe werden hier nur wie Töne leise angeschlagen, ohne ihren vollen Sinngehalt zu bekommen, da ihre Stellung schwebend bleibt, wie denn die Frauengestalten selbst etwas Unirdisches, Schwebendes, Entkörperlichtes haben, eine Wirkung, die durch Überlängen, fließende Gewänder, wallende Locken, die wie Meereswogen überzarte Profile umschließen, Hände, die nicht zum Greifen und Halten, nur zum Streicheln und Lassen gebildet sind, erzielt wird. Das alles ist von solcher Morbidezza, solcher Kraftlosigkeit, daß es diesen engelhaften Gestalten zwar die Schönheit der romantischen Traumwelt von Burne-Jones verleiht, aber gleichzeitig zu völliger Dekadenz und Selbstauflösung hinführt. Ob Ricketts Daphne und Chloe

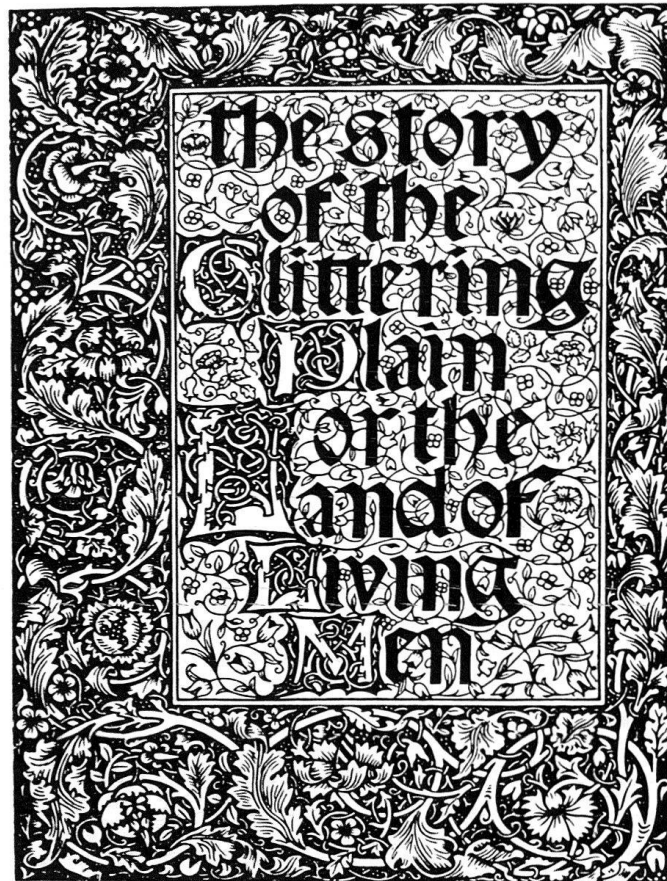


Abb. 1. William Morris: Titel zu *The story of the Glittering Plain*, 1891.



Abb. 2. Edward Burne-Jones: *Frontispiece, Kelmscott Press, um 1895.*

illustriert (1893) oder Hero und Leander (1894), Cupido und Psyche (1897), immer bleibt es die gleiche unendlich zarte, nachtwandlerische Gestaltungsweise, deren Ziel ein Verschweben, Herausheben aus der Wirklichkeit, Entwerden des Körperlichen und Aufgehen in unirdischen Reichen zu sein scheint.

Durchläuft man die Hefte der 1886 von Ricketts gemeinsam mit Charles Shannon begründeten Zeitschrift «The Dial», die sich bis 1897 hielt, so wird man dort einen aufschlußreichen Überblick der Entwicklung dieser Dekadenz gewinnen. Vom Historismus eines Walter Crane ausgehend, verliert sich der Sinn für die Realität zusehends, und bald bildet Shannon ins Ätherische umgestaltete jenseitssehnsüchtige Erscheinungen, Astralleiber und Meerjungfrauen, in den Himmel aufschwebende Gebilde, die kaum mehr etwas mit dem Leben gemein haben. Der Jahrgang 1896 enthält Federzeichnungen von Ricketts und Reginald Savage, die Jugendstilornamentik mit dekadent-symbolistischer Gestaltung verquicken. Das alles ist ver-

sehen mit dem Einschub englischer Sentimentalität, der die Einzelleistung durch deren Schönheit nicht beeinträchtigt, der aber die Massenproduktion dieser Richtung, etwa die Illustrationen eines Anning Bell, Arthur J. Gaskin, ja sogar eines Laurence Housman, des zartesten, kultiviertesten unter den Burne-Jones-Nachfolgern, unerträglich macht. Wohl hat gerade Housman reizende, lyrisch-märchenhafte Radierungen zu Christina Rossettis *Goblin Market* (1893) und zu Shelleys «*The Sensitive Plant*» (1898) geschaffen, hat seine eigenen Bücher, so «*Green Arras*» (1896) und «*The Field of Clover*» (1898), vor allem aber Jane Burrows «*The End of the Elfin Tower*» (1894) mit im wahren Sinne des Wortes wunderbaren, weil völlig unwirklichen Bildern versehen, in welchen sich Elfen zwischen stilisierten Pflanzen bewegen, die sich zu Waldungen auswachsen oder knochenlose Gestalten sich wiegen und biegen und in engelhafter Schwerelosigkeit dahingleiten, aber bei aller Freude an der Ästhetik solcher Blätter bleibt ein Nachgeschmack fader Süßigkeit, denn wie aus Symbolik Symbolismus wurde, so hier aus den Gesetzen der Ästhetik Ästhetizismus.

Geradezu als Erlösung wirken die zwar bis zur äußersten Grenze dekadenten, aber dennoch kraftvolleren Gestaltungen des zweiten Mittelpunktes der englischen Buchkunst des Fin de siècle, das Werk von Aubrey Beardsley. Hier ist die Blutleere der Burne-Jones-Nachfolger zugunsten raffiniertester Sinnlichkeit überwunden, und aus dem Ästhetizismus des Oskar-Wilde-Kreises entwickelt sich, im Gegensatz zur gotischen Bestimmtheit der ersten Fin-de-siècle-Gruppe englischer Buchkünstler, eine von Beardsley angeführte weitere Gruppe, die aus den Finsternissen der Seele Lüste und Perversionen aufschwelen läßt und die den Lockungen des Blutes frei von ethischen und religiösen Bindungen Raum gibt. Was aus den Darstellungen der ersten Gruppe nur verhüllt, andeutend oder doppeldeutig hervorbrach, das wird nun in fast schamloser Offenheit bei sparsamster Linienführung graphisch niedergeschrieben. Es ist Treibhausluft, die solche Blumen des Bösen hervorzubert, welche nur im Klima überhitzter Seelensehnsüchte und ewig unbefriedigter, vom Geiste bestimmter Lüste gedeihen können. Die Spiritualisierung der Lust, das ist es, was Wilde, was mit ihm sein Illustrator Beardsley anstrebt, und das ist es, was die Faszination dieser Blätter ausmacht.

Beardsley, 1872 geboren, ein frühreifes Genie von zarter Gesundheit, hat eine Vielfalt künstleri-

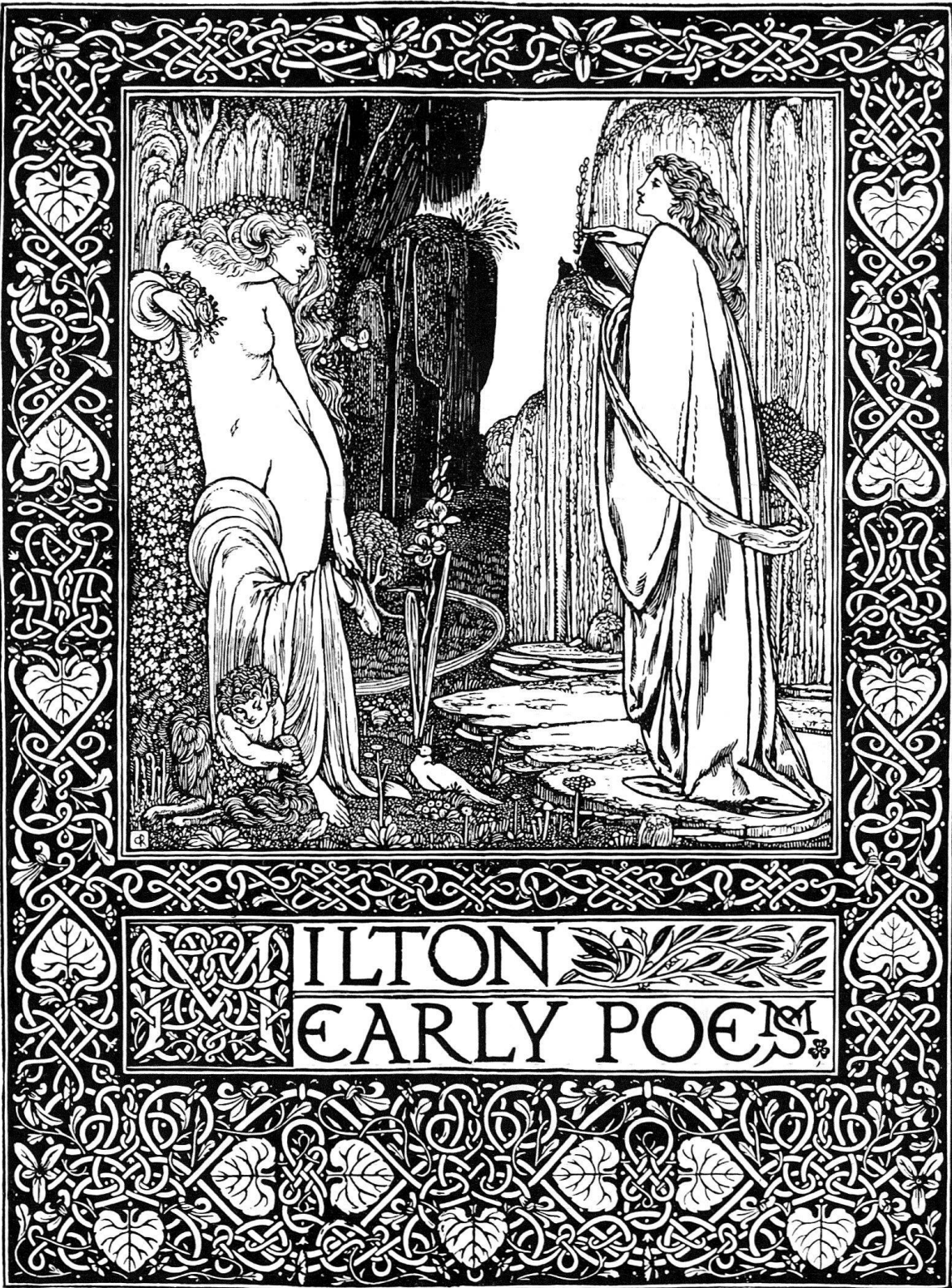


Abb. 3. Charles Ricketts: Titelholzschnitt zu Miltons Early Poems, Vale Press 1896.



Abb. 4. Aubrey Beardsley:  
Illustration aus Wilde, *Salome*, 1894.

scher Eindrücke in sich verarbeitet, hat Unendliches gelesen und gedacht, Musik und immer wieder Musik als geistige Nahrung aufgenommen, hat vom Kindesalter an gezeichnet und musiziert, hat die Werke der alten Meister in den Museen studiert und die Ateliers zeitgenössischer Künstler aufgesucht, aber was ihm versagt blieb, das war das Leben selbst, das rein vegetative Sein. Behindert durch seine zarte Konstitution wie durch seine übergroße Intellektualität, setzte er seine Leidenschaften um in die Ausbrüche seiner Zeichenfeder. So lange ging er in Gedanken der Vorstellung nach, bis diese in völliger Klarheit bildhaft vor ihm stand, und er in fieberhafter Eile mittels des Stiftes nachzeichnete, was sein inneres Auge sah. Gelernt hat er an japanischen Holzschnitten wie an griechischer Vasenmalerei, an der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts wie an den zeitgenössischen Erzeugnissen der Präraffaeliten und des Morris-Kreises, aber alles, was er aufnahm, das setzte er in eigenwilligster Weise um und verband in Visionen äußerster Verfeinerung und Sensibilität die Essenz

des Aufgenommenen seiner eigenen Welt. Nur kurz ist sein Leben, das im Februar 1898 zu Ende geht, aber in seinen letzten fünf Jahren produzierte er eine Fülle von Buchgraphik, die sich von den Illustrationen zur *Morte d'Arthur*, deren klassische, der Morris-Schule nachstrebende Art ihm mit fortschreitender Entwicklung immer fremder wird, bis zu den Meisterleistungen seines «*Annus Mirabilis*», 1896, erstreckt, den Illustrationen zu *Volpone*, zu *Popes Rape of the Lock* und der Zeitschrift *Savoy*. Mit den Blättern zu *Wildes Salome* (1894, Abb. 4) beginnt die Reihe seiner großartigen Inspirationen, die außerhalb, jenseits aller bisherigen Kunstformen Bilder hervorzaubern, die, gluthieß und eiskalt, zugleich Hirn und Sinne in Schauern nie gefühlter, kaum geahnter Lust erbeben machen.

Der Einfluß dieser Blätter ist ungeheuer und breitet sich rasch über viele Länder aus. Er erstreckt sich bis nach Amerika, wo William Bradley die von England kommenden Anregungen in der Buchkunst verarbeitete. Er druckte seit 1896 auf der ein Jahr zuvor von ihm gegründeten *Wayside Press* seine Monatsschrift «*Bradley His Book*», deren Inhalt und Ausstattung ihm allein zu verdanken sind und die nur sieben Hefte erlebte, trotzdem aber für die amerikanische Buchgestaltung wegweisend wirkte. Bradleys Ornamentik folgt der Morris-Schule, seine Darstellungen aber schließen sich Beardsley an. Als Beispiel seines Könnens sei auf Titelbild und Titel zu *Blackmores Fringilla*, Cleveland, 1895, hingewiesen, die im *Pan* von 1896 wiedergegeben sind.

In Deutschland werden Markus Behmer und Thomas Theodor Heine so tief von der Kunst Beardsleys beeindruckt, daß des ersteren Wilde- und Balzac-Illustrationen, des letzteren Blätter zu Hebbels *Judith* völlig in seinem Banne stehen. Genau ein Jahrzehnt später als Beardsleys *Salome*-Illustrationen erschienen im Insel-Verlag die Behmerschen Zeichnungen zu Balzacs *Mädchen mit den Goldaugen*, einem der schönsten Bücher der *Fin-de-siècle*-Kultur (Abb. 5), weil in allen Bestandteilen, Einband, Druckspiegel, Illustrationen und Buchschmuck von gleicher Vollendung. Wie wundervoll hebt sich das Behmersche Einbandornament vom Weiß des Pergamentes ab, wie deliziös stehen die Initialen in den Seiten! Wenn hier auch Beardsleysche Luft weht, ist doch alles mit eigener Erfindungskraft neu geformt. Die Blätter zu *Salome* (Abb. 6) sind im Vergleich zu Beardsleys Illustrationen des gleichen Werkes

besonders interessant. Das Gegenstück zu Behmers Mädchen mit den Goldaugen bildet die bei Hans von Weber erschienene Hebbelsche Judith mit den 22 Illustrationen im Text und auf Tafeln und dem schwarzen, mit Goldornament gezierten Einband. Auch Thomas Theodor Heine hat die gesamte buchkünstlerische Ausgestaltung übernommen und damit die englische Werktradition fortgesetzt. Heine, ein Düsseldorfer Akademiestudent, der seit 1889 in München namentlich als Illustrator für die Fliegenden Blätter, die Jugend und den Simplicissimus tätig war, bleibt zeitlebens der Fin-de-siècle-Kunst als seiner großen Anregerin verpflichtet, während Behmer, der 12 Jahre jüngere Künstler, späterhin andere Wege einschlägt. Die Themenwahl der Graphik von Heine steht im Zeichen der Forderung sozialer Reformen. Zu seinen schönsten Bucharbeiten gehört der Umschlag zu Prévosts *Demi-Vierges* (Abb. 7). Wie hier das Thema dreifach andeutend variiert wird, ist nicht nur einfallsreich, sondern in der Art der Verteilung auf die ganze Fläche des Buchumschlages außerordentlich geschickt. In den Illustrationen, die er mit geistvoller Linienführung in Schwarz-Weiß-Konturzeichnungen zu dem 1897 bei Schuster und



Abb. 5. Marcus Behmer: Illustration aus *Balzac, Das Mädchen mit den Goldaugen*, 1904.



Abb. 6. Marcus Behmer: Illustration aus *Wilde, Salome*, 1906.

Löffler erschienenen schwächtigen Bändchen über die Barrisons schuf, zeigt er die Verarbeitung des Beardsley-Stiles in äußerster Subtilität, mit ostasiatischer Sparsamkeit der Mittel, so daß die Aussage ebenso sehr vom leeren Raum wie von der Linie erfolgt (Abb. 8). Ähnliche Formgebung weisen späterhin die Behmerschen Illustrationen zur *Salome* auf, die ihrerseits diesen Umrißzeichnungen von Heine verpflichtet sind.

Noch ein dritter deutscher Künstler zeigt sich auf weiten Strecken seines Weges von der Beardsleyschen Graphik inspiriert, Heinrich Vogeler. Wesentlich lyrischer veranlagt als Behmer und Heine, hat der 1872 geborene Düsseldorfer Akademiestudent, der seit 1894 der Worpsweder Künstlerkolonie angehörte und sich als Dichter, Maler, Radierer, Innenarchitekt, Kunstgewerbler und Buchkünstler betätigte, die Beardsleysche Treibhausatmosphäre mit der romantischen Traumwelt des Burne-Jones-Kreises in Einklang zu bringen gewußt. Wie Beardsley hat er vielerlei in sich aufgenommen, Präraffaeliten, ostasiatische Kunst und, was richtungweisend für sein späteres Schaffen wird, die Formenwelt des Bieder-

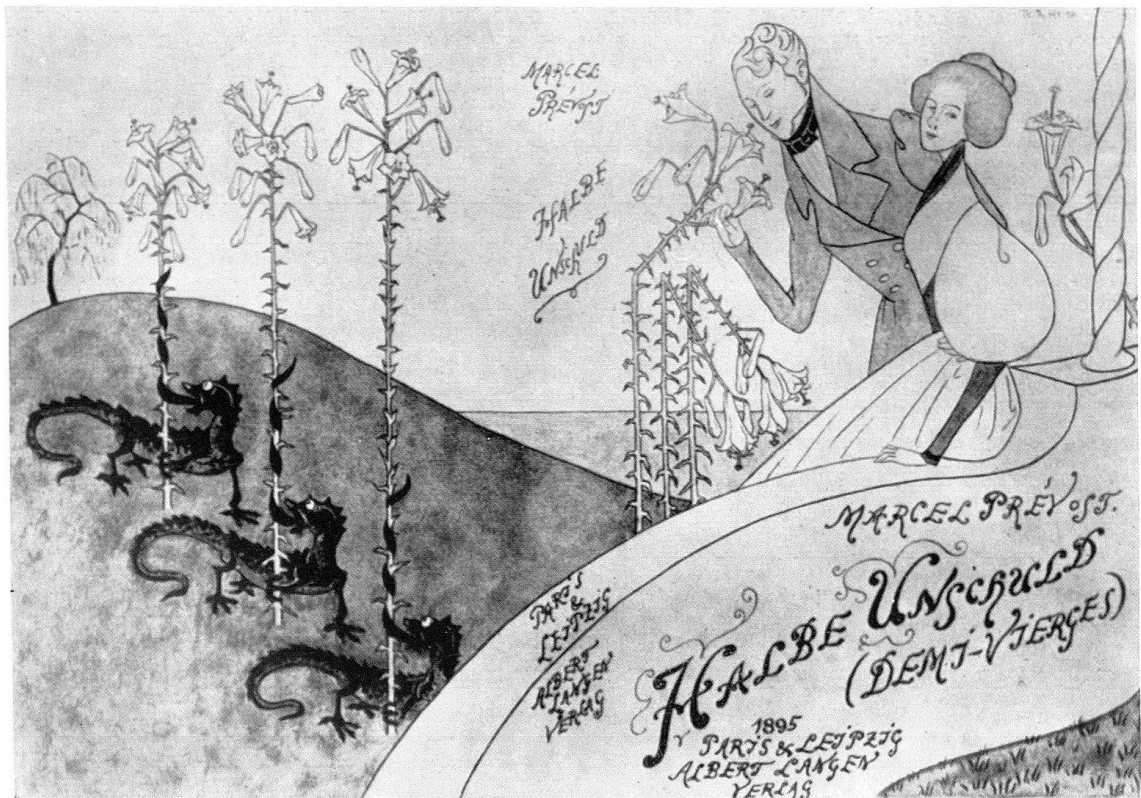


Abb. 7. Thomas Theodor Heine: Buchumschlag für Albert Langen, 1895.

meiers. Schon in dem seiner Gattin gewidmeten, eigenhändig geschriebenen und illustrierten Versband «Dir» (1894) drückt sich sein träumerisch-biedermeierliches Wesen aus, das seinen zarten Federzeichnungen zu Hofmannsthal und Jacobsen, zum Ehefrühling von Salus (1900) u. a. innewohnt. Als Nachfolger Beardsleys dokumentiert er sich namentlich in einem «Träume» betitelten Blatt in der Zeitschrift Kunst und Dekoration von 1902 (Abb. 9) und in seinen Illustrationen zu den Erzählungen und Märchen von Oscar Wilde, 1905 (Abb. 10). Neben dem Ideenreichtum und der Zartheit dieser drei Künstler verblassen die Leistungen einiger weiterer unter Beardsleys Einfluß stehender deutscher Zeichner, trotz manch skurrilem Einfall, so etwa in John Jack Vrieslanders Blättern zu «Variété», 1901. Erwähnenswert sind die in ihrer kräftigen Schwarz-Weiß-Kontrastwirkung effektvollen Illustrationen des galizischen Malers und Zeichners Ephraim Moses Lilien, der seit 1894 in München, später in Berlin lebte, so namentlich die Blätter zu den unter dem Titel Juda 1901 in Goslar erschienenen Gesängen von Börries von Münch-

hausen, deren Abhängigkeit von Beardsley offenkundig ist. Stefan Zweig hat diesem Künstler eine liebevolle Monographie gewidmet.

Daß auch die historisierende, von Morris begründete Richtung der Fin-de-siècle-Buchgestaltung in Deutschland ihren Widerhall fand, erweisen die viel abgebildeten, wohlbekannten Buchtitel und Initialen, die Melchior Lechter schuf – ich erinnere nur an den prachtvoll komponierten Titelholzschnitt zu Maeterlincks Schatz der Armen, 1898 – und die, im ausgehenden 19. Jahrhundert einsetzend, sich weit ins 20. Jahrhundert erstreckten.

Jedoch in allen Ländern übte Beardsley den weit größeren Einfluß aus, und selbst ein in seiner Kunst so gefestigtes Land wie Frankreich zeigt in der Buchgraphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht nur die mehr oder minder naturalistisch-realistischen Tendenzen der Leloir, Mucha oder Willette, sondern ist auch der neuen Richtung aufgeschlossen, so etwa in den unheimlichen Radierungen zu Baudelaires Histoires d'Edgar Allan Poe (Paris 1897), welche Louis le Grand, ein Nachfahre



von Felicien Rops schuf. Eines der seltsamsten von ihm illustrierten Bücher ist sein nur in 160 Exemplaren gedrucktes Livre d'Heures, 1898, das zahlreiche, z. T. farbige Radierungen, Lithographien, Vignetten, Initialen und Randleisten enthält und dem Naturalismus der achtziger Jahre mystisch-romantische Stilelemente verquickt. Die Atmosphäre des Fin de siècle wird namentlich in den Illustrationen von Armand Rassenfosse zu Baudelaires *Flours du Mal* im Druck für die Société des Bibliophiles (1899–1901) eingefangen. Aber sowohl Legrand wie Rassenfosse sind stärker male- risch als buchgraphisch orientiert, und im Grunde bleiben ihre Illustrationen graphische Buchbeigaben. Anders illustriert der wieder mehr von Beardsley abhängige Kunstgewerbler, Maler und Lithograph Georges de Feure, 1868 in Paris geboren, der, von holländisch-belgischer Herkunft, zunächst im holländischen Buchhandel tätig war und sich erst 1890 in Paris zum Künstler entwickelte. Wie er Entwürfe für viele Zweige des Kunstgewerbes schuf, so auch für die Buchkunst. Seine Vignetten aus der Zeitschrift *L'Image*, 1897 (Abb. 11), sind von großer Ausdruckskraft, und die Illustrationen zu Marcel Schwobs *La porte des rêves*, 1899, zeugen von Erfindungsreichtum und Phantasie. An dieser Stelle sei auch des Schweizers Carlos Schwabe gedacht, da seine buch-künstlerischen Arbeiten zum größten Teil in Paris entstanden. 1866 in Altona geboren, studierte er an der Genfer Kunstschule und wurde 1888 als Schweizer naturalisiert. Bekannt als Maler wie als Kunstgewerbler hat er im ausgehenden Jahrhundert Illustrationen zu Baudelaire, Catull Mendès, Zola u. a. geschaffen. Er beginnt als Symbolist und gleitet später ins Mystisch-Überschwängliche ab. Zu seinen besten Bucharbeiten gehören die minutiös ausgeführten Illustrationen zu Zolas *Le rêve*, 1892, deren Zeichnungen dem Text kongenial sind, und die ornamentalen Rahmen mit reizvoller Pflanzenstilisierung, die er für die Zeitschrift *L'Image* lieferte (Abb. 13).

Gerade in Frankreich, dem Ursprungsland des Fin-de-siècle-Begriffes lebt dieser in der Buchkunst sowohl bereits vor seiner Namensgebung als auch noch lange über die Jahrhundertwende fort. Als Beispiel aus der Frühzeit nenne ich die Radierung von Jean-Louis Forain zu Huysmans *Marthe*, 1879. Einige Jahre später versah der gleiche Künstler die 1886 bei Vanier erscheinende Neuausgabe der *Croquis Parisiens* mit Illustrationen, die bereits auf dem Wege zum Fin de siècle



Abb. 8. Thomas Theodor Heine:  
Illustration aus d' Aubecq-Lindner,  
*Die Barrisons*, 1897.

sind. Vor allem müssen im geistigen Zusammenhang mit diesem Kulturbild die vier Lithographien von Manet zu Stephan Mallarmés Nachdichtung von Poe, *Le Corbeau*, genannt werden, 1875 bei Lesclide in 240 Exemplaren erschienen. Der Folioband wurde mit Illustrationen versehen, die Einzelepisoden des Textes festhalten: der Dichter – er trägt die Züge Mallarmés – beim Schreiben, er öffnet das Fenster, durch welches der Rabe her-



Abb. 9. Heinrich Vogeler:  
Federzeichnung aus *Kunst und Dekoration*, 1902.

einfliegt; fasziniert betrachtet der Dichter den Raben, der sich auf der Minervabüste niedergelassen hat; des Raben Schatten zeichnet sich am Boden neben dem Stuhle ab. Hier liegen trotz des mappenartigen Formates nicht graphische Beigaben, sondern wirkliche Illustrationen vor, von Manet bewußt für die Reproduktion mit Tusche gezeichnet, eine Kombination ostasiatischer Reminiszenzen, wie sie aus der damals in Europa eindringenden Kunst Ostasiens im Werk vieler Zeitgenossen anklingen, impressionistischer Stilprinzipien und vorweggenommener Ausdrucksformen der Dekadenzkunst. Nicht etwa Geistesverwandtschaft mit Poe, dem Beschwörer des Dämonischen, Skurrilen und Morbiden führte zu diesen Illustrationen, sondern die Freundschaft mit Mallarmé, dem Dichter der Symbolistik und Dekadenz, für den Manet später auch die Holzschnittvignetten zu *L'Après-midi d'un faune* schuf, die wieder-

um im Zeichen ostasiatischer Abbréviatur und Subtilität stehen.

Um die Jahrhundertwende zeichnete der geniale Graphiker und Maler Toulouse-Lautrec 14 Lithos – von welchen jedoch nur 11 verwandt wurden – und den bebilderten Umschlag zu Clemenceaus Erzählungsband *Au Pied du Sinai*, 1898 bei Floury in 380 Exemplaren erschienen, Erzählungen, deren Vorwürfe dem Künstler Gelegenheit boten, die bei ihm so beliebten Motive aus dem Theaterleben zu verarbeiten. Das viel abgebildete Blatt des Barons Moses, der gelangweilt neben seiner tief dekolletierten Gefährtin in der Theaterloge sitzt, gehört zu seinen ausdrucksstärksten Leistungen (Abb. 13a). Aus intimer Beobachtung der Natur schuf er Tierdarstellungen zu Jules Renards *Histoires Naturelles*, Floury, 1899, wobei jede der Lithographien in einer anderen Farbe gedruckt wurde, ein Verfahren, das der Künstler bereits im *Album Café Concert* angewandt hatte. Späterhin, 1904, versah Bonnard für Flammariön das gleiche Werk mit Illustrationen.

Merkwürdigerweise sind die großen Impressionisten, so Degas, Renoir und Cézanne, kaum zur Buchillustration herangezogen worden, obwohl ihre Wesensart sie zu glänzenden Illustratoren prädestinierte, und obwohl gerade in den Jahren ihres Wirkens mehrere Vereinigungen von Bibliophilen ins Leben gerufen wurden. Offenbar hatten die damaligen Bibliophilen ebensowenig Verständnis für ihre Kunst wie das breite Publikum, das einschließlich Berufener keine oder nur abfällige Notiz von ihnen nahm. Nur Maurice Denis und Pierre Bonnard bildeten innerhalb der Buchgraphik eine Ausnahme, ersterer wegen seiner symbolistischen Tendenzen, letzterer infolge der mutigen Unterstützung durch seinen Freund, den Kunsthändler und Verleger Ambroise Vollard. Im ersten Jahrzehnt des neuen Säkulums schuf Denis, der mit der Ausschmückung von Verlaines *Sagesse* 1891 erstmals in der Buchkunst erscheinende Maler, großfigurige, wie in *Dämmerlicht* getauchte Farbenholzschnitte zu Dantes *Vita Nuova*, die im Verein mit den 216 Holzschnitten zur *Imitatio Christi*, 1893, und den Blättern zu den *Fioretti* des

Heiligen Franziskus die Hauptstationen seines illustratorischen Werkes ausmachen. Die hauchzarten, außerordentlich schönen Lithographien von Pierre Bonnard zu Verlaines Parallelement, 1900, Schöpfungen subtilster Sinnlichkeit, und seine delikatzen Zeichnungen zu Daphnis und Chloe sind zugleich Dokumente des Impressionismus wie der Fin-de-siècle-Kultur (Abb. 12).

Der Gruppe französischer Künstler kann seinem Stil nach der in Paris 1930 freiwillig aus dem Leben geschiedene Sohn eines Spaniolen und einer in Serbien geborenen Mutter italienischer Abkunft, Jules Pascin, zugerechnet werden. 1885 in Bulgarien geboren, kam er mit 15 Jahren an die Wiener Akademie, wurde später in München Mitarbeiter des Simplizissimus, übersiedelte 1905 nach Paris, verbrachte die Jahre des ersten Weltkrieges in Amerika, wo er sich naturalisieren ließ und unternahm weite Reisen. Dieser Lebenslauf spiegelt seine innere Unrast, seine seelische Heimatlosigkeit, die im Verein mit seiner Hypersensibilität, wie sie sich in der Kunst des 18. Jahrhunderts nahestehenden Zeichnungen dokumentiert, zu einer seltsamen Verbindung von Lebensunmut und lächelnder Ironie führt. Im Zusammenhang mit der Buchkunst des Fin de siècle muß er um seiner zwar erst 1910 bei Cassirer erschienenen, doch im Zeichen der Dekadenz stehenden Federlithos zu Heines Memoiren des Herrn Schnabelewopski erwähnt werden, wie denn auch weitere seiner Buchgraphiken in ihrer zaghaft-verschwiegene Lusternheit



Abb. 10. Heinrich Vogeler:  
Illustration aus Wilde,  
Erzählungen und Märchen, 1905.



Abb. 11. Georges de Feure: Vignette aus L'Image, 1897.



Abb. 12. Pierre Bonnard: Lithographie aus *Daphnis und Chloe*, 1902.

und empfindungsvollen Eleganz durchaus von der Luft des Fin de siècle umweht sind. Eine wenig bekannte Jugendarbeit von ihm, die Lithographie «Drei Frauen», die in der verschollenen Wiener Zeitschrift «Der liebe Augustin» 1904 erschien, sei hier wiedergegeben (Abb. 14), ein Blatt, das bereits die wesentlichsten Züge seiner späteren Arbeiten aufweist.

Diese Wiener Zeitschrift ist ein bemerkenswertes Dokument der Fin-de-siècle-Kultur. Ihr ging die von Kolo Moser seit 1898 herausgegebene Zeitschrift *Ver Sacrum* voraus, die einerseits Beiträge im Zeichen des Jugendstils umfaßt, andererseits solche – so von Gustav Klimt, Adolf Böhm und Fernand Khnopff –, die zur Dekadenz gehören. Ihr erster Jahrgang bringt einen für die Epo-

che charakteristischen Essay über Symbolik, der sich mit der romantischen Einstellung zum Symbol befaßt und die Kunst als angewandte Mystik zu definieren sucht, wie denn die Welt dem Materialisten etwas sei, dem Spiritualisten aber etwas bedeute. Wer sich mit den weltanschaulichen Grundlagen der Kunst des Fin de siècle befassen möchte, dem sei dieser Aufsatz als wichtiges Dokument empfohlen. In beiden Wiener Zeitschriften finden sich unter den graphischen Beiträgen auch Blätter des gebürtigen Pragers Emil Orlik, der sich 1898 nach England begab und dort unter den Einfluß der Beardsleyschen Inventionen geriet. Ein Dokument dieser Schulung wie auch des Studiums japanischer Farbholzschnitte – Orlik reiste 1900–1901 eigens zu diesem Zwecke nach



etwa zu den Nibelungen, Wien 1908, dieser Richtung angehören.

Daß sich englische Einflüsse auch in der holländischen Buchkunst des Fin de siècle auswirken, erweisen die aus der historisierenden Richtung der Morris-Schule abgeleiteten Titelblätter und Zeitschriftengraphiken von Wynand Otto Jan Nieuwenkamp und Jakob Gerald Veldheer, so namentlich deren Federzeichnungen zum Buch über alte holländische Städte der Zuiderzee, Haarlem 1897, wie auch Illustrationen von Antonius Johannes Derkinderen zu Van de Vondels Gysbrecht van Amstel, 1893. Andererseits hat Edzard König, der 1869 geborene Maler und Graphiker, außerordentlich sensible Radierungen zu Frederik van Edens Geschichte vom kleinen Johannes, Haag 1898, geschaffen, deren geheimnisvolle Märchenstimmung

Abb. 13. Carlos Schwabe: Rahmenzeichnung aus *L'Image*, 1897.

Japan—enthält «Der Liebe Augustin» (Abb. 15), ein äußerst wirkungsvolles Blatt, das nicht ganz frei ist vom kunstgewerblichen Einschlag der Wiener Graphik jener Zeit, wie er sich in den großformatigen Illustrationen von Heinrich Lefler und Josef Urban bekundet. Von der Theaterdekoration herkommend, haben beide gemeinsam Märchen mit Bildern versehen, so die Rolandsknappen von Musäus, Wien 1898, die in ihren einfallsreichen Architekturzeichnungen und der kontraststarken Schwarz-Weiß-Wirkung eine Verbindung von Motiven aus dem Orient, der Renaissance und Beardsley mit wienerischem Kunstgewerbe eingehen. Die Leflerschen Illustrationen einer Folio-mappe zu Andersens «Die Prinzessin und der Schweinehirt», 1897, verquicken Rokoko mit Biedermeier und Beardsley. Das alles ist vom Kunstgewerblichen her entstanden, wie auch die Illustrationen des Wiener Malers Karl Otto Czeschka,

Abb. 13a. Toulouse-Lautrec: Lithographie aus *Clemenceau. Au pied du Sinai*, Paris 1898.





Abb. 14. Jules Paschin:  
Drei Frauen aus «Der Liebe Augustin», Wien 1904.

sich namentlich innerhalb der Kompositionen mit pflanzlichen Motiven bekundet. Das Visionäre, das aus seltsamen Bereichen in die Welt Verströmende, hat namentlich Jan Toorop wiederzugeben gewußt, der 1858 geborene Sohn eines holländischen Regierungsbeamten auf Java, der seit 1880 die Amsterdamer Akademie besuchte, später in Brüssel tätig war, 1885 nach England ging und dort eine Irländerin heiratete. Seit 1890 stehen seine Arbeiten dem Symbolismus nahe, beeinflusst durch die Dichtungen von Verhaeren und Maeterlinck. In folgerichtiger geistiger Weiterentwicklung tritt er 1905 zum Katholizismus über und gibt seinen Schöpfungen fortan religiöse Inhalte. Er betätigt sich vornehmlich als Figurenmaler und Porträtist und wendet sich am Ende des 19. Jahrhunderts einer Stimmungskunst zu, die zur Darstellung überweltlicher Erscheinungen führt. Seine visionäre Seelenstim-

Abb. 16. Jan Toorop: Titelbild  
zu Couperus, *Fidessa*, Amsterdam 1899.



mung bekundet sich auch in einer Reihe von Buchgraphiken des Fin de siècle, so im Titelbild zu Couperus, *Fidessa*, Amsterdam 1899 (Abb. 16), und in der für den Insel-Verlag geschaffenen Umschlagszeichnung zu Ernst Hardts *Aus den Tagen eines Knaben*, 1904.

Das Visionäre, von jeher zum Wesen des Vlamen gehörig und vielleicht durch die formauflösenden Nebelschleier des Landes mit bedingt, kennzeichnet die buchgraphischen Arbeiten von Fernand Khnopff, dem Maler, Zeichner und Kunsttheoretiker. Sein gepflegter Ästhetizismus, altem aristokratischem Geblüt mitzudanken, gehört einerseits der Welt mittelalterlicher Mystik an, andererseits den geistigen Bezirken von Maeterlinck, Van Lerberghe und Péladan. Für Werke Verhaerens, Rodenbachs und Péladans schuf er mit kongenialem Einfühlungsvermögen in Pastell und Tinte ausgeführte Titelbilder. Gemeinsam mit seinem Landsmann Charles Doudelet, dem 1861 geborenen, in Gent tätigen Maler und Illustrator, ar-



Abb. 15. Emil Orlik: *Madame Chrysantheme*, aus «*Der Liebe Augustin*», Wien 1904.

beitete er für die Schriften von Paul de Mont. Während aber Knopff das Mystische, Verschwimmende und Andeutende bevorzugt, liegt bei Doudelet der Akzent auf dem hinter aller Klarheit der Erscheinung bestehenden Geheimnis. Seine Illustrationen zu den Vlaamschen Vertelsels von Pol de Mont, 1899, haben die Eindringlichkeit von Holzschnitten der Frühzeit; stark gegenständlich, rufen sie in fast schmerzhafter Überklarheit nach dem Sinn hinter den Dingen. Ob Doudelet nun Spukgeschichten durch Teufelerscheinungen illustriert oder Märchen, wie die Bremer Stadtmusikanten, ob er Maeterlincks *Douze Chansons*, Gent 1896, mit kontrastreichen Holzschnitten versieht oder ob er dessen *Mort de Tintagiles* durch eine klagende Mädchengestalt versinnbildlicht (Abb. 17), immer gibt er mehr als die bloße Erscheinung, steigert er sie ins Überwirkliche. Seine früheren Architekturstudien verleihen den Blättern tektonische Festigkeit, sein musikalisches Empfinden rhyth-

Abb. 17. Charles Doudelet: *La mort de Tintagiles*, aus *L'Image*, Paris 1897.

mische Beschwingtheit, und aus der Florentiner Stipendiatenzeit bringt er die Vertrautheit mit der italienischen Renaissance mit. Seine illustratorischen Arbeiten führen ihn zur theoretischen Beschäftigung mit der Buchkultur. Er plant eine großangelegte Ästhetik des Buches, die er mit Kopien nach alten Drucken zu versehen gedenkt. Dieser Plan wurde jedoch nicht verwirklicht. Für den Verlag von J. E. Buschmann in Gent hat Doudelet in den neunziger Jahren eine ganze Reihe von Holzschnitt-Titeln geschaffen, schließlich auch graphische Beiträge zu belgischen, französischen und deutschen Zeitschriften, wie *Revue Blanche*, *Mercure de France*, *Reveil*, *Spectateur Catholique*, *Pan* und *Insel* geliefert. In der *Insel* begegnet uns ein weiterer Genter Künstler mit besonders ausdrucksstarken Holzschnitten, der Bildhauer und Graphiker George Minne, der, von gotischen Formideen ausgehend, überschlank herbe Jünglings- und Mädchengestalten nach statisch-tektonischen Gesetzen darstellt, deren innere Haltung stillen, schmerzlichen Sichverzehrens charakteristisch für ihn ist. Ekstase und Entzückung der mittelalterlich-mystischen Richtung, wie sie Maeterlinck in seinen Dichtungen wieder aufnimmt, zeichnet seine Buchgraphiken aus. So





Abb. 18. Georg Minne:  
Illustration zu Maeterlinck, *Schwester Beatrix*, 1899.

illustriert er Texte von Maeterlinck mit Holzschnitten, deren Linienfluß in weiten Schwin-

in ihrer Durchdringung und Verbindung den vollen Akkord der Fin-de-siècle-Kultur ausmachen.

### Ludwig Feuerbach (1804 – 1872) | *Büchervergleiche*<sup>1</sup>

*Es geht den Büchern wie den Jungfrauen. Gerade die besten, die würdigsten bleiben oft am längsten sitzen. Aber endlich kommt doch einer, der sie erkennt und aus dem Dunkel der Verborgenheit an das Licht eines schönen Wirkungskreises hervorzieht.*

*Je mehr sich unsere Bekanntschaft mit guten Büchern vergrößert, desto geringer wird der Kreis von Menschen, an deren Umgang wir Geschmack finden.*

<sup>1</sup> Aus «Schriftsteller und Mensch», 1834.