

EUROPAISCHER JUGENDSTIL

Zur Ausstellung in der Kunsthalle Bremen, 16. Mai bis 15. August 1965.

Mit der Überschrift „Europäischer Jugendstil“ gab die Bremer Kunsthalle ihrer Ausstellung „Druckgraphik, Handzeichnungen und Aquarelle, Plakate, Illustrationen und Buchkunst um 1900“ einen Namen, der sich nach zahlreichen Experimenten in der Begriffsbildung für den Stil der Jahrhundertwende allmählich durchzusetzen scheint. Frühere Bezeichnungen, die sich an lokalen oder nationalen Erscheinungen orientierten, werden nunmehr als Aspekte eines internationalen Phänomens verstanden, das sich im deutschen Sprachraum am ehesten durch einen Begriff bezeichnen läßt, der von dem Worte Jugendstil ausgeht, doch seine Grenzen durch eine Ergänzung weiter faßt.

Die Ausstellung hielt, was die Ankündigung versprach, da in Bremen ein Überblick über die Kunst um 1900 gegeben wurde. Möglich war diese umfassende Übersicht durch Beschränkung auf nur eine Kunstgattung: auf graphische Arbeiten, die beinahe alle aus den Beständen der Kunsthalle stammen. Den Hauptteil des Besitzes verdankt die Bremer Kunsthalle ihrem weitsichtigen Förderer Dr. H. H. Meier, dessen umfangreiche Stiftung anlässlich der Ausstellung gesichtet wurde. Weniges kam ergänzend von anderer Seite hinzu, so eines der seltenen Wappen des Jugendstils, das Tropon-Plakat van de Veldes, anderes freilich fehlte. Gern hätte man in der Abteilung „Vorläufer“ einige Werke Blakes gesehen, ebenso wie man die Namen Moreau, Mackmurdo, Macdonald oder Thorn-Prikker vermisse. Vollständigkeit ist aber für Ausstellungen ohnehin ein zweifelhaftes Kriterium, was besonders für den Jugendstil gilt.

Bedenklicher ist demgegenüber, daß die Beschränkung auf die graphischen Künste nicht als Voraussetzung für den Umfang der Ausstellung angesehen wurde, sondern aus sich selbst begründet werden sollte. Folgt man dem Katalogvorwort, so „wird noch zu erörtern sein . . ., daß nun gerade die Graphik im Jugendstil innerhalb der Bildkunst und auch der übrigen angewandten Künste die Schlüsselposition gewinnt“, oder einschränkend: „Es wird sich erweisen, daß ohne eine wesentlich breitere Behandlung der Leistungen und Formprobleme der Graphik dem Gesamtphänomen des Jugendstils nicht recht näherzukommen ist.“ Hier sind die bisherigen Beurteilungen, das Wesentliche im Jugendstil sei die Malerei oder das Kunstgewerbe oder auch die Buchkunst, um eine weitere bereichert. Es ist jedoch fraglich, ob die neue Wertung der Graphik die früheren Beurteilungen des Problems, wo der Jugendstil seinen zentralen Ausdruck gefunden habe, ablösen wird. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß sie deshalb vorgezogen wurde, weil der Urteilende sich mit ihr am intensivsten beschäftigt hatte. Die Ursache für die wechselnden Akzentuierungen liegt auch im Phänomen selbst, dessen Vielschichtigkeit eine Bemerkung Jost Hermands beleuchtet, der über die Künstler des Jugendstils sagt: „Alle tun alles, was zu der methodischen Schwierigkeit führt, daß man sich stets mit dem Ganzen beschäftigen muß, auch wenn man das Einzelne im Auge hat.“

Die Forderung, sich mit dem Ganzen zu beschäftigen, ist berechtigt, doch in der Durchführung problematisch. Denn das Ganze ist ja im Jugendstil nicht als solches vorgegeben, sondern bedarf der Markierungen, weil die historischen Ränder unscharf sind. „Und jeder versteht etwas anderes darunter“, resümiert Günter Busch die Meinungsverschiedenheiten, denen die Bremer Ausstellung entgegenkam, indem sie einen möglichst weit gefaßten Begriff des Jugendstils zugrunde legte. Dadurch konnte sowohl die bewundernswerte Fülle ausgebreitet als auch ein differenziertes Ordnungssystem erprobt werden, dessen Gliederung an zwei übergeordneten Gesichtspunkten orientiert war. Der erste folgte dem üblichen Schema, den Jugendstil nach Ländern zu gruppieren, dagegen wurde mit dem zweiten der neuartige Versuch unternommen, thematische Leitbilder herauszustellen, die für die Kunst der Jahrhundertwende verbindlich waren.

Zunächst veranschaulichten drei Abteilungen die nationalen Verschiedenheiten, die sich im Jugendstil trotz der gemeinsamen Stilisierungstendenzen sehr deutlich voneinander abheben. Eindrucksvolle Beispiele der englischen Kunst (Crane, Morris, Beardsley, Bradley) standen den französischen mit der Schule von Pont-Aven, den Nabis, Redon, Toulouse-Lautrec und seinem Kreis gegenüber, worunter sich die interessante Gruppe der Programme des „Théâtre Libre“ und des „Théâtre L'Oeuvre“ erhob. Munch vermittelte zum deutschsprachigen Bereich, den u. a. Corinth, Th. Th. Heine, von Hofmann, Hodler, Max Klinger und Bruno Paul vertraten. Als Ergänzung dazu war der Demonstration verschiedener graphischer Techniken ein Raum vorbehalten, deren Vielfalt eine lehrreiche Auswahl von Blättern belegte. Die Ausstellung wurde von den Vorläufern des Jugendstils Hugo, Degas, Leibl, Marées u. a. eingeleitet, während die Künstlergeneration, die vom Jugendstil ausging und ihn überwand, als „Nachfolger“ den Abschluß bildete.

Der zweite Hauptteil berücksichtigte nicht die nationalen Grenzen, sondern fragte nach den „Themen der Zeit“. Die Stichworte lauteten: Plakat, zeitgenössische Gesellschaft mit den Untertiteln: Das schöne Leben, die Mode, der Alltag, der soziale Protest, sowie Bildnis, Akt, Landschaft und Heimatkunst. Der Versuch dieser inhaltlichen Zusammenfassungen verdient Beachtung, wengleich dazu einschränkende Anmerkungen möglich sind. Einmal ließ sich diese Ordnung nicht ohne Kompromisse einrichten, da sie dazu zwang, das Werk eines Künstlers zu teilen, um seine nationale Zugehörigkeit und gleichfalls seine inhaltliche Aussage zu dokumentieren, was besonders dann störend wirkte, wenn sich in der Ausstellung vergleichbare Motive an voneinander entfernten Stellen befanden (Vuillards Rosentapeten I und III) oder wenn die Studie eines Bildes unter dem „Sozialen Protest“ zu finden war, hingegen das Ganze die Eigenart der „Graphischen Techniken“ erläutern sollte, wie es mit der Radierung „Losbruch“ von Käthe Kollwitz geschah. In einem Falle hatte man die Nachteile solcher Trennungen korrigiert und zwei Portraits von Nicholson (Wilhelm II. und Whistler) entgegen den Katalogangaben zu beider Gewinn in der Ausstellung nebeneinander angeordnet.

– Zum anderen ist zu fragen, ob die gewählten Themen die Kunst um 1900 ausreichend zu charakterisieren vermochten. Sicher repräsentierten einzelne Bremer Überschriften wie z. B. „Der soziale Protest“ oder die „Heimatkunst“ mit ihrer Abkehr von

städtischer Zivilisation bestimmte Geisteshaltungen der Zeit, doch sollte man neben traditionellen Kennzeichnungen wie „Akt“ oder „Portrait“ auch typischere in Erwägung ziehen. In ihnen müßte von dem Lebensrausch und der Todesstimmung die Rede sein, von der Sehnsucht nach dem Arkadien, der Natur, die ins All vermittelt, aber ebenso von den Reformtendenzen, von der Ästhetisierung des Lebens, von Typisierungen des Empfindens, wie sie in der *femme-fatale* und ihrem Pendant, der *femme-enfant*, entstanden.

Die Bremer Ausstellung könnte eine Anregung geben, die Motivforschung für den Jugendstil intensiver zu betreiben, was freilich nicht allein von der Kunstgeschichte, vielmehr nur durch die Mitbeteiligung anderer Disziplinen zu leisten wäre.

Ein großzügig ausgestatteter Katalog enthält die Essays „Europäischer Jugendstil“ von Günter Busch, „Der Japonismus“ von Christian von Heusinger und „Stimmung und Gestimmtheit“ von Henning Bock. Dem umfangreichen Teil der abgebildeten Werke folgen das Werkverzeichnis und die Bibliographie. Von den über 250 aufgeführten Künstlern waren etwa 70 nur mit unvollständigen Daten bekannt. Es wäre möglich gewesen, diese Zahl durch Benutzung des Lexikons von Vollmer, vor allem des Nachtrages, zu verringern. Gleichwohl bleiben selbst dann noch genug Neuentdeckungen übrig, die den Wert der Ausstellung auch in dieser Hinsicht belegen. Für die Bibliographie soll hier der Aufsatz, aus dem oben zitiert wurde, nachgetragen werden, der die umfassendste Darstellung der Gesichtspunkte neuerer Jugendstilforschung bietet: Jost Hermand, *Jugendstil. Ein Forschungsbericht*, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38 (1964), S. 70 – 110 u. S. 273 – 315.

Jürgen Wißmann

REZENSIONEN

LUDMILLA W. PISARSKAJA, *Denkmäler Byzantinischer Kunst vom 5. – 15. Jahrhundert in der Staatlichen Rüstkammer (= Zeughaus)*, Moskau 1964, Russischer Text 30 S., 68 Taf., 3 Seiten Abbildungsliste. 59 Kopeken (d. h. etwa DM 2.30).

(Mit 2 Abb.)

Seit je ist nicht nur allen Sachkennern oder Spezialisten, sondern auch den Kunstfreunden bekannt, daß die russischen Ikonen schon vor 1453 das byzantinische Erbe übernommen hatten und es bis 1917 tradierten, ja in gewisser Hinsicht bis auf die unmittelbare Gegenwart weiterführten, wie auch, daß Rußland mit seinen Kirchen- und Museumsschätzen einen großen Hort von originalen byzantinischen Kunstwerken darstellt. Allerdings wird diese Tatsache bei manchen Kunstgattungen in Veröffentlichungen über byzantinische Kunst häufig nur am Rande erwähnt: das mag an der Schwierigkeit gelegen haben, die Originale in Rußland zu sehen oder nur daran, Fotografien oder Unterlagen zu erhalten, vielleicht aber auch an der Nicht-Kenntnis der russischen Sprache. Zum ersten Mal besitzen wir nun – neben den mehr oder weniger zufällig ausgewählten Abbildungen in den in westeuropäische Sprachen übersetzten Gesamt-