

„Jugendstil” in de Duitse letterkunde

door

LEONA VAN VAERENBERGH

„Het is ongetwijfeld het privilege van de eeuw die naar haar einde gaat, dat ze reeds bezig is het aangezicht te bepalen van de eeuw die komende is.”¹ I. Michiels evocert in de tekst die hij voor P. Deherts film geschreven heeft, het wezen en de kenmerken van ‘een nieuwe kunst’, een ‘art nouveau’: „De lijn, jawel, en de ruimte. De lijn die zich slingert door de ruimte, ruimte opbouwt en ruimte verderzet, aanwezigheid is van beweging in de ruimte. Beweging, jawel, steeds opnieuw, ruimte die ontstaat uit de beweging zoals de beweging ontstaat met de lijn, aldoor. De lijn van planten en bloemen, ranken, stengels, de rozeknop en de lelie, de lijn van de vedertooi, van aanspoelende golven, van dieren zo uiteenlopend als de zwaan en de waterjuffer, de pad, de drakenmotieven – de florale lijn, de organische lijn, de Horta-lijn, de lijn van de bouwer, de vinder, de vormgever, de lijn van de vrouw, ...”²

De groeiende belangstelling voor de periode rond 1900, waartoe de ‘Jugendstil’ behoort, manifesteert zich niet alleen in het culturele leven maar ook in de ontwikkeling van het wetenschappelijk denken³. Terwijl ‘Jugendstil’ in de periode voor de eerste wereldoorlog snel als modeverschijnsel werd afgewezen, ontdekte en erkende men vooral sinds de jaren dertig zijn historische betekenis als beginpunt van de moderne kunst. Uit die tijd dateren onder meer de eerste opstellen van Dolf Sternberger⁴. Een eerste hoogtepunt bereikt het onderzoek tussen 1950 en 1960, sterk gestimuleerd door de rijk gedocumenteerde tentoonstellingen die op verschillen-

1. I. MICHIELS, Art Nouveau. Tekst, in: L. DE VOS, J. LOUAGE, J.-M. MAES (Réds.), *Ivo Michiels: Een Letterwerken aan het Woord*, Hasselt (: Heideland-Orbis), 1980, p. 295.

2. IDEM, p. 297-298.

3. J. Hermand geeft een overzicht van die ontwikkeling tot 1962. Vgl. J. HERMAND, Jugendstil. Ein Forschungsbericht (1918-1962). Teil 1-2, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 38 (1964), p. 70-110 en p. 273-315.

4. Bedoeld zijn de volgende opstellen: „Jugendstil, Begriff und Physiognomik” (1934), „Untergang eines ästhetischen Salons” (1935), „Die vielen Tränen [Agnes Günther]” (1935), in: D. STERNBERGER, *Über Jugendstil*, Insel Taschenbuch 274, 1977, p. 20-40, p. 41-46, p. 73-79.

de plaatsen georganiseerd werden: die van Zürich 1952 en Frankfurt 1955 zijn de meest geciteerde.

Weldra wordt niet meer uitsluitend over beeldende kunst, over kunstvoorwerpen, grafiek en schilderkunst gesproken, maar verschijnen ook titels zoals „*Jugendstil in deutscher Lyrik*”, „*Jugendstil in der Lyrik*” en „*Literarischer Jugendstil*”⁵. Het verband tussen verschillende kunsten, het bestaan van een 'literaire Jugendstil' in het algemeen en de betekenis ervan bij dichters zoals R. Dehmel, St. George, R. Beer-Hofmann, R. M. Rilke, R. Walser, H. Mann en andere⁶ vormt een problematiek, die in de literatuur na 1970 frequent en uitvoerig behandeld wordt.

'Jugendstil' veroverd een plaats in de kunst- en literatuurgeschiedenis en handhaaft zich als gelijkwaardig met naturalisme, impressionisme en expressionisme. Herhaaldelijk heeft men de aandacht en waardering voor een stroming, die door haar tijdgenoten negatief beoordeeld werd, gezocht in een stijlverwantschap over de tijd heen: een gelijkaardige reactie van de jeugd tegen maatschappij en burgerij drukt zich in vergelijkbare romantische motieven uit⁷.

5. Enkele titels van boeken en opstellen dienen hier vermeld te worden: E. KLEIN, *Jugendstil in deutscher Lyrik*, Diss. Köln, 1957 - D. JOST, *Literarischer Jugendstil*, Stuttgart (: Metzler), 1969 - E. HAJEK, *Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900*, Düsseldorf (: Bertelsmann), 1971 - H. HENNECKE, „Jugendstil” in der Literatur. Ein Diskussionsbeitrag; H. SPIEL, Die Literatur des Wiener Jugendstils; R. GRUENTER, >Jugendstil< in der Literatur. Darmstädter Rede, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt*, Jahrbuch 1976, p. 145-148; p. 153-157; p. 98-144 - W. KOHLSCHMIDT, Impressionismus und Jugendstil als literarische Begriffe, in: W. K., *Konturen und Übergänge*, München (: Francke), 1977.

6. Vgl. de volgende werken en opstellen: H. FRITZ, *Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie Dichtung und Wirkung R. Dehmels*, Stuttgart (: Metzler), 1969 - Cl. DAVID, Stefan George und der Jugendstil, in: H. STEFFEN (Hrsg.), *Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart*, Göttingen (: Vandenhoeck & Ruprecht), 1967, p. 211-228 - G. BIANCONI, Elemente des Jugendstils in der Erzählung Richard Beer-Hofmanns „Der Tod Georgs”, in: *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses*, Basel 1980, T. 3, p. 374-381 - W. KOHLSCHMIDT, Das Floreale in Rilkes deutschen Gedichten, in: W. K., *Konturen und Übergänge*, München (: Francke), 1977, p. 50-70 - K. E. WEBB, *Rainer Maria Rilke and Jugendstil. Affinities, Influences, Adaptations*, Chapel Hill (: N. Carolina Press), 1978 - I. KELLENBERGER, *Der Jugendstil und Robert Walser*, Bern (: Francke), 1981 - R. WALTER, *Friedrich Nietzsche-Jugendstil-Heinrich Mann. Zur geistigen Situation der Jahrhundertwende*, München (: Fink), 1976.

7. Vgl. de opstellen gebundeld door H. GLASER, *Jugend-Stil Stil der Jugend. Thesen und Aspekte*, München (: Manz), 1971:

H. GLASER, Mythen des Jugend-Stils. Impressionen und Assoziationen, p. 7-25

D. BAACKE, Die Andere Kultur. Idylle und Provokation, p. 26-56

G. HEIDENREICH, Ästhetisierter Sadismus. Verdrängung und Sublimierung, p. 57-78

Kl. P. DENCKER, Sprache als ornamentaler Protest. Drei Kapitel zum Vorverständnis von Pop-Literatur unter besonderer Berücksichtigung von Rolf Dieter Brinkmanns Gedichten, p. 79-101

E. ROTERS, Wider den guten Geschmack. Jugend, Stil und bildende Kunst, p. 102-127

Hoe overtuigend ook de aantrekkingskracht van een periode uit het verleden door verwantschap verklaard wordt, toch lijkt ons dat anderzijds precies de distantie een belangrijke rol speelt, omdat zij de mogelijkheid biedt het fenomeen objectief in al zijn facetten te beschouwen en te doorgronden, zodat een betekenisverrijking of -verruiming ontstaan kan.

Dat betekent echter niet dat op heden, na dertig jaar wetenschappelijk onderzoek, alles over Jugendstil gezegd is, integendeel moeten we toegeven dat eerst nu de ware complexiteit van dit begrip duidelijk wordt. Zowel de term zelf en zijn verspreiding als ook de betekenis van het begrip ‘Jugendstil’ voor de kunstproductie van de eeuwwisseling worden steeds opnieuw in vraag gesteld.

Uit de getuigenissen van de eeuwwisseling kan een reeks van benamingen samengesteld worden, die alle verandering en vernieuwing betekenen en tegelijkertijd voor het internationaal karakter van die tendens sprekend zijn. Hans-Ulrich Simon⁸ onderzoekt hoofdzakelijk de ontstaansgeschiedenis van „Jugendstil”, „Art Nouveau” en „Sezessionismus”, over nog vagere begrippen zoals „Neuer Stil”, „modern style” en alle daaruit afgeleide stijlbegrippen is hij minder uitvoerig. Terwijl het begrip ‘Jugendstil’ aan het in 1896 te München gestichte tijdschrift „Jugend” gekoppeld wordt, gaat „Art Nouveau” terug op de kunstzaak die Samuel Bing in 1895 te Parijs opende. Wanneer nu eveneens te Parijs, in het jaar 1890 reeds, een groep kunstenaars rond Meissonnier en Puvis de Chavannes de ‘Société des Artistes Français’ verlieten om de ‘Société Nationale des Beaux-Arts’ te stichten, dan werd dat gebeuren „Secession” genoemd⁹ en kreeg op vele plaatsen navolging, zo ook in Wenen door kunstenaars uit de kring rond Gustav Klimt. Daar uit de verschillende ‘Secessionen’ per definitie geen uniforme ‘stijl’ kan groeien, wordt het begrip meer dan eens uitsluitend voor de Oostenrijkse variante van ‘Jugendstil’ gebruikt, die zelf ofwel louter de Duitse component ofwel de internationale beweging als geheel aanduidt¹⁰.

Over de grenzen van deze stroming en haar verhouding ten opzichte van andere kunstrichtingen – we beperken ons nu tot het Duitse taalgebied – bestaan zeer uiteenlopende opvattingen. Miklós Salyámosy stelt in zijn nog recente bijdragen de ‘Jugendstil’ op gelijke hoogte naast het impressionisme en het expressionisme:

8. H.-U. SIMON, *Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst*. Mit 14 Abbildungen, Stuttgart (: Metzler), 1976, p. 17-60.

9. H.-U. SIMON, *o.c.*, p. 45.

10. Vgl. E. HAJEK *Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zur Dichtung und Malerei um 1900*, Düsseldorf (: Bertelsmann), 1971, p. 9.

„Das heißt mit anderen Worten : hier wird behauptet, daß im literaturhistorischen Bild der Jahrhundertwende, genauer gesagt : der Jahre zwischen 1895 und 1910, das heute noch gültige Nebeneinander von Stil-, Form- und Tendenzbezeichnungen wie etwa Impressionismus, Postimpressionismus, Symbolismus, Ästhetizismus, Neuklassik, Neuromantik u.a.m. durch die Unterperiodenbezeichnung „Jugendstil“ abgelöst werden kann und im Interesse einer klaren Sicht auf diese Jahre und einer Übersicht über die ganze Periode von 1885 bis heute auch abgelöst werden soll”¹¹. Dat betekent meteen dat ‘Jugendstil’ de hele periode van de eeuwwisseling omvat. Kunne-Ibsch daarentegen is in haar uiteenzetting over het Jugendstil-verhaal iets voorzichtiger, doordat ze de eigenheid van het symbolisme erkent : „Durch die Vieldeutigkeit der Symbole erscheint der Symbolismus intellektualistischer, geistig wendiger und damit umfassender...”¹². Weer andere auteurs beklemtonen de antinomie tussen decadentie en fin de siècle enerzijds, ‘Frühling’ en ‘Jugend’ anderzijds¹³. Alhoewel wij zelf voor een differentiëring van de periode rond 1900 opteren, lijkt ons de verruiming van het begrip ‘Jugendstil’ vanuit dit opzicht verstaanbaar, dat het niet alleen een kunst- maar ook een levensvorm behelst en graag beschouwd wordt als de exponent bij uitstek van een levensfilosofie die, over de eeuwwisseling heen, ook het expressionisme doorstroomt. Wanneer wij nu, de ontwikkelingstrend van het recent onderzoek volgende, de karakteristieken van een literaire ‘Jugendstil’ willen beschrijven, dan wordt dit om twee redenen bemoeilijkt : vooreerst omdat over de draagwijdte van het begrip zelf geen algemene consensus bestaat, wat uit de geciteerde controverse af te leiden is, vervolgens omdat beeldende kunst en literatuur met verschillende middelen werken. Nadat men herhaaldelijk heeft geprobeerd de terminologie van de kunstwetenschap op het taalkunstwerk over te dragen en dus steeds naar analogieën heeft gezocht, rijst de vraag of de uitingen van ‘Jugendstil’ in de onderscheiden kunsttakken niet veeleer als parallelle of beter als homologe verschijningsvormen moeten beschouwd worden. Toch wil

11. M. SALLYÁMOSY, Jugendstil und Innerlichkeit, in : *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 21 (3-4) (1979), p. 341. Dezelfde opvatting ligt ook aan de basis van zijn opstel : „Zwischen Naturalismus und Expressionismus : Jugendstil?”, in : *Akten des VI. Internationalen Germanisten-Kongresses*, Basel 1980, T. 3, p. 358-364.

12. E. KUNNE-IBSCH, Der Wille zum schönen Leben. Enthistorisierung als Verfahren in der Erzählung des Jugendstils II, in : *Neophilologus*, 57 (1973), p. 321.

13. Enkele voorbeelden : W. EMRICH, Zur Genealogie des Jugendstils, in : J. HERMAND (Hrsg.), *Jugendstil*, Darmstadt (: Wissenschaftliche Buchges.), 1971, p. 346-48 - H. SPIEL en R. GRUENTER in : *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt*, Jahrbuch 1976, p. 153-157 en p. 98-144.

deze bijdrage, vooraleer ze op de implicaties van die laatste stelling ingaat, een nieuwe poging zijn om beeldende kunst en literatuur naast elkaar te stellen en te vergelijken.

De drie methoden van het bestaande vergelijkend onderzoek, die door H.-U. Simon¹⁴ worden samengevat – de biografische, de motivische en de vormanalagische –, tendele ook de nieuwe perspectieven die hij aanbrengt, kunnen met elkaar worden verzoend wanneer het kunstwerk niet alleen als autonoom gegeven en dus immanent, maar ook in zijn sociaal-communicatieve context wordt beschouwd. Dat in de meeste studies kortere teksten en vooral lyriek de voorkeur genieten, mag niet als een willekeurige en onbeduidende vaststelling worden afgedaan: het gedicht dat meer dan de andere literaire genres aandacht schenkt aan het beeld en minder aan het gebeuren zal het plastisch en ruimtelijk karakter van de beeldende kunst het sterkst benaderen. Bovendien ligt precies in het lyrische een kenmerk van de 'Jugendstil'-literatuur vevat, die als reactie tegen het naturalisme en het historisme ontstaan is. Observatie en analyse van de werkelijkheid ruimen de plaats voor 'Verklärung' en 'Verwandlung'¹⁵.

„Ganz in Eines flocht, o Gott, der Tanz
unsre bang beseligten Gestalten ;
und ich sah, ihr schweres Haar war ganz
von dem einen Silberpfeil gehalten.

Und da hob sich schon ihr Mund und bog
sich mir dar mit bittendem Gefühle ;
willenlos ein Blick, und im Gewühle
blitzt der Pfeil auf, der zu Boden flog.

Und sie senkte tief ihr heiß Genick,
plötzlich ganz von ihrem Haar umflossen,
und ich habe diesen Augenblick,
den mir Gott gegeben hat, genossen." ¹⁶

In R. Dehmels gedicht „*Im Fluge*”, dat volgens H. Fritz door P. Behrens' „Kus” en Franz von Stucks „Dans” geïnspireerd is,

14. H.-U. SIMON, *o.c.*, p. 10-11.

15. Dezelfde begrippen duiken in R. Dehmels werk als gedichttitel op: R. DEHMEL, *Verklärung*, in: R. D., *Gesammelte Werke in drei Bänden. Zweiter Band*, Berlin (: Fischer), 1920, p. 50 en R. DEHMEL, *Die Verwandlungen der Venus*, in: R. D., *Gesammelte Werke in drei Bänden. Erster Band*, Berlin (: Fischer), 1920, p. 253-352.

16. R. DEHMEL, *Im Fluge*, in: R. D., *o.c. Erster Band*, p. 19-20.

wordt de werkelijkheid van een dansend paar tot een spel van lijnen gestileerd: „Es zeigt sich das im bildnerischen Jugendstil anzutreffende Bemühen, eine in der Realität flüchtige Bewegung durch Loslösung und Artikulation von abstrakten Schwüngen und Linien in die Zeitlosigkeit des Ornaments zu verwandeln.“¹⁷ Toch hoeft de literaire tekst niet noodzakelijk als imitatie van een bestaand kunstwerk herkenbaar te zijn. Dat omgekeerd Rilkes „*Lieder der Mädchen*“ zich in L. von Hofmanns illustraties weer spiegelen, mag als bewijs van een wederzijdse invloed gelden¹⁸.

„Alle Straßen führen
jetzt grade hinein ins Gold :
Die Töchter vor den Türen
haben das so gewollt.

Sie sagen nicht Abschied den Alten,
und ist doch : sie wandern weit ;
wie sie so leicht und befreit
anders einander halten,
und in anderen Falten
um die lichten Gestalten
gleitet das Kleid.“¹⁹

Naast de aanwezigheid van 'Jugendstil' in de literatuur bestaat ook een 'Jugendstil'-literatuur of een 'literaire Jugendstil'.

Deze kan althans gedeeltelijk worden beschreven wanneer voor de kenmerken van schilderijen en grafieken – door W. Rasch samengevat in de woorden: 'Fläche', 'Welle' en 'Ornament'²⁰ – equivalenten in het dichtwerk gezocht worden, daarbij steeds rekening houdend met de eigenheid en de specifieke structuur van elke kunst.

Dezelfde motieven die in de tekst van I. Michiels worden opgesomd duiken in elke 'Jugendstil'-studie op en vormen ook de grondslag van een indeling in drie richtingen, zoals die door

17. H. FRITZ, *Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie Dichtung und Wirkung R. Dehmels*, Stuttgart (: Metzler), 1969, p. 64.

18. K. E. WEBB, *Rainer Maria Rilke and Jugendstil. Affinities, Influences, Adaptations*, Chapel Hill (: N. Carolina Press), 1978, p. 12-13.

19. R. M. RILKE, *Lieder der Mädchen* 10, in: R. M. R., *Sämtliche Werke. Erster Band*, Frankfurt a/Main (: Insel), 1955, p. 177.

20. Die drie begrippen verschijnen als titel van een der opstellen: W. RASCH, *Fläche, Welle, Ornament. Zur Deutung der nachimpressionistischen Malerei und des Jugendstils*, in: W. R., *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*, Stuttgart (: Metzler), 1967, p. 186-220.

J. Hermand wordt gemaakt : een *carnavaleske*, een *florale* en een *symbolische en geometriserende*²¹. In die laatste richting wordt de lijn abstract en autonoom, zodat het verdwijnen van figuur en dieptedimensie, typisch voor de ‘Jugendstil’ als geheel, een extreme vorm bereikt.

Belangrijk is dat beide, inhoud en vorm, motief en stijl in het inhoudelijk gedeelte van een tekst, in beeld, motief en thematiek verwerkt worden, terwijl anderzijds de uitdrukkingskracht en structuur van het taalgebeuren, die normaliter de inhoud ondersteunen, nu ook als de transpositie van stilistische componenten uit de grafische kunst verstaanbaar zijn.

Het gedicht „Strand” van de jonge Stefan George biedt een uitstekend uitgangspunt voor een concreet en gevarieerd onderzoek van de Jugendstil-tekst.

„O lenken wir hinweg von wellenauen !
Die · wenn auch wild im wollen und mit düstern rollen
Nur dulden scheuer möwen schwingenschlag
Und stet des keuschen himmels farben schauen.
Wir heuchelten zu lang schon vor dem tag.

Zu weihern grün mit moor und blumenspuren
Wo gras und laub und ranken wirr und üppig schwanken
Und ewger abend einen altar weiht !
Die schwäne die da aus der buchtung fuhren
Geheimnisreich · sind unser brautgeleit.

Die lust entführt uns aus dem fahlen norden :
Wo deine lippen glühen fremde kelche blühen-
Und fließt dein leib dahin wie blütenschnee
Dann rauschen alle stauden in akkorden
Und werden lorbeer tee und aloe.”²²

Deze verzen beschrijven mens en natuur. Vijvers met zwanen, omgeven door bloemen, loof en struiken : zo ziet er het gewenste landschap ver van het vale noorden uit. De eenheid van water, dieren, planten en mensen wordt er hersteld en krijgt een sacrale dimensie : „Und ewger abend einen altar weiht !” De lippen van de mens worden met bloemkelken vergelijkbaar, het blanke lichaam drijft op het water zoals de bloesems. Tegenover de wilde bewe-

21. J. HERMAND, Lyrik des Jugendstils (1964), in : J. H. (Hrsg.), *Jugendstil*, Darmstadt (: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), 1971, p. 404-405.

22. St. GEORGE, Strand, in : St. G., *Werke. Ausgabe in zwei Bänden **, Düsseldorf und München (: H. Küpper vormals G. Bondi), 1976, p. 17.

ging van de eerste strofe staat de vloeiende en lichtkronkelende, die niet alleen in de werkwoorden 'schwanken' en 'fließen' tot uitdrukking komt, maar ook in de substantieven 'ranken' en 'buchtung'. De vereniging van mens en natuur is niet alleen als beweging gedacht maar realiseert zich ook als vergelijking en metafoor. De syntactische parallellie in het vers „Wo deine lippen glühen fremde kelche blühen" wordt door het binnenrijm onderstreept. Bovendien bewerkt de klankherhaling in 'lippen' - 'leib' en 'blühen' - 'blütenschnee' een associatie met het volgende vers. Beweging en associatie worden echter door de opbouw van het gedicht ingedijkt: de beschrijving van de planten bij het begin van de tweede en aan het einde van de derde strofe sluit een kring rond mens en water. De kwaliteit van de laatste twee verzen bestaat er weliswaar in dat zij beweging en geluid, de visuele en de auditieve waarneming tot synthese brengen:

„Dann rauschen alle stauden in akkorden
Und werden lorbeer tee und aloë."

Het prototypisch karakter van dit gedicht uit 1890, dat in vele opzichten aan de grafische kunst herinnert waaraan het ten dele voorafging, mag als houvast voor een ruimer en meer gevarieerd onderzoek naar de motieven en vormen van een 'Jugendstil'-tekst beschouwd worden.

De natuur verschijnt niet altijd in de gestileerde vormen die we bij George, Hofmannsthal en de jonge E. Stadler aantreffen. De mogelijkheid tot 'Introversion' en 'Extroversion', die H. Fritz in zijn Dehmels-studie onderzoekt²³ vindt zich weerspiegeld in het onderscheid tussen het 'natuur'-paradijs - niet te verwarren met de 'paradis artificiels' van het fin de siècle - en de wereld van de elementaire krachten: de aarde in R. Dehmels „Emporsturz"; water, vuur en kosmos in Momberts gedichten uit „Die Blüte des Chaos"²⁴. De verwantschap van beide natuurvormen kan in een gemeenschappelijke levensopvatting gezocht worden, zij manifesteert zich eveneens in een affiniteit tot de droom, die ofwel door de aanduidingen „ewger abend", „geheimnisreich", „fremd", of-

23. H. FRITZ, *o.c.*, hoofdstukken III, 3-4.

24. Dehmels gedicht „Emporsturz" maakt zoals „Verklärung" deel uit van zijn bundel „Weib und Welt" (1896) - zie: R. D., *Gesammelte Werke in drei Bänden. Zweiter Band*, p. 27.

Momberts 'gedicht-werk' „Die Blüte des Chaos", verschenen in 1905, neemt een middenpositie in tussen het vroege en het latere lyrische werk. Ter verduidelijking: „Tag und Nacht" (1894), „Der Glühende" (1896), „Die Schöpfung" (1897), „Der Denker" (1901), „Der Held der Erde" (1919) en „Atair" (1925).

wel door de aanwezigheid van een slapende of dromende figuur gecreëerd wordt. De aandacht voor de onbewuste drijfveren van de mens, die veelal door het beeld van de waterbodem worden gesymboliseerd, valt niet toevallig samen met het ontstaan van de psychoanalyse.

„Da ruhst du auf Heimatgrund
im blaugrünen Seetang,
ein kühles Wasserweib,
du spielst mit silbernen Fischen,
lachend wirfst du sie
...
dem einsamen Menschen zu,
der droben am Strande liegt
im kühlen Traum,"²⁵

De samenhang van 'eros' en 'mythos' kan uit een studie van het mensenbeeld, meer bepaald het vrouwenbeeld afgeleid worden. Deze confronteert ons met het geslachtelijk onschuldige meisje in Rilkes „*Lieder der Mädchen*", met de ontwakende sexualiteit van de revolutionaire en dwalende puber in Fr. Wedekinds „*Frühlings Erwachen*", met de rijpe vrouw of 'das Weib', dat Sternberger in zijn opstel over 'Sinnlichkeit um die Jahrhundertwende' bijzonder in het daglicht stelt: „Es ist die Zeit, in der, abseits von Frau und Dame, das >Weib< schlechthin begriffen werden sollte, in der dieses Wort einen ganz neuen Klang bekam, nicht natürlich denjenigen des bösen Weibs (...) und auch nicht des braven Weibs, sondern eines gleichsam stets nackten, schillernden und glitzernden Naturwesens, eines prähistorischen Tiers, der Schlange oder Katze nahe und verwandt"²⁶.

Terwijl de liefde van twee mensen in Dehmels dichtwerk „*Zwei Menschen*" steeds weer bekroond wordt door een opgang in de kosmos – „Wir Welt"²⁷ – maar dan weer in het aardse terugvalt, vervaagt in A. Momberts „*Spring-Quell, ...*"²⁸ de identiteit van het 'ik', dat door zijn veelvuldige metamorfose in symbolisch meerduidige dierfiguren als androgyn wezen herkenbaar wordt – en daarmee raken we een belangrijk thema van die tijd –. De context-

25. A. MOMBERT, Kühler Gruß. Verse 19-23/25-27, in: A. M., *Tag und Nacht*. 2. veränderte Auflage, Minden i. W. (: J. C. C. Bruns), 1902, p. 71-72. De cursiefletters zijn van mijn hand.

26. D. STERNBERGER, Sinnlichkeit um die Jahrhundertwende (1942), in: D. St., *Über Jugendstil*, Insel Taschenbuch 274, 1977, p. 57-58.

27. R. DEHMEL, Zwei Menschen. Zweiter Umkreis – Die Seligkeit – 32, in: R. D., *o.c.*, p. 230-231.

28. A. MOMBERT, Die Blüte des Chaos II (9), in: A. M., *Die Blüte des Chaos. Gedicht-Werk*, Leipzig (: Insel), 1920, p. 68-70.

bepaaldheid van elk vers maakt nu een betrekkelijk uitvoerig citaat noodzakelijk :

„Sie [acht Rosse] u m t a n z t e n mich im Kreis, sie tauchten
in die *Tiefe*, sie hoben mit den Mäulern
Kränze, sie u m w a n d e n mich
mit Guirlanden, hüllten grün mich ein :
Bis ich innen seligneu erblühe,
bis ich innen *eine Lilie* werde :
Bis ich lebe, glänze, atme im Meer.
Alles glitzert jetzt an mir,
ich ward *ein Fisch*, ein schöner silberner Fisch,
ich schieße flossenregend durch die Meere,
...
ich h u s c h e h i n als silberne *Schlange* :
meinem seligsichern Ziele z u .
...
... meines Lebens Ringe
k r e i s e n schon um des Geliebten Füße.
...
Feurig bin ich, eine schöne *Sonne*,”²⁹

De cirkeldans bereidt de kronkelende en tegelijk stijgende beweging voor, die oer-diepte en hemellichaam, chaos en kosmos verbindt. Het 'ik' behoort niet alleen tot „diese mythologischen Zwischenwesen”, waarvan Sternberger spreekt³⁰, maar krijgt een „mythische” dimensie omdat het door de beweging en de metamorfose één wordt met de natuur en – wat veel meer is – één ook met het wordingsproces van het leven zelf.

Aan de organische lijn beantwoorden in een literaire tekst de bewegingswerkwoorden en het dansmotief, die bovendien een diepere betekenis krijgen en zelfs het wezen van het dichterlijke beeld thematiseren en symboliseren.

De ontwikkeling van de metaforische techniek, die in de begrippen „gleitende Metapher”³¹ en „Einblendungstechnik”³² vervat ligt, treft men in de Duitse letterkunde vooral sinds 1890 aan, ze bepaalt echter de moderne poëzie in 't algemeen en kan dus niet eenduidig aan de 'Jugendstil'-lijn gekoppeld worden. De meeste

29. A. MOMBERT, „Spring-Quell, ...” Verse 47-56/58-59/61-62/66, in: A. M., *l.c.* Aanduidingen in de tekst zijn van mijn hand.

30. D. STERNBERGER, *Jugendstil, Begriff und Physiognomik* (1934), in: D. St., *o.c.*, p. 24.

31. R. CAMPE, *Ästhetische Utopie – Jugendstil in lyrischen Verfahrensweisen*, in: *Sprachkunst IX* (1978), 1. Halbband, p. 59-87.

32. H. FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Erweiterte Neuausgabe, Hamburg (: Rowohlt), 1968.

pogingen immers om beide kunsten op stilistisch gebied te vergelijken blijven eenzijdig en vaag: „zielloze Schwingung", „ornamentale Gebärdenträger", „Entstofflichungsvorgang", „Wortarabeskenwerk" en „Reihenmetaphorik" zijn maar enkele voorbeelden uit dit repertorium³³.

E. Munchs grafiek „De schreeuw" dat omwille van zijn thematiek misschien niet het beste voorbeeld is, biedt toch een ideaal uitgangspunt voor een meer genuanceerde kijk. Terwijl de structuur van deze lithografie zich in de opbouw van een tekst kan weer spiegelen, zal de lijn plastisch in het bewegingsbeeld, auditief in klank en ritme uitdrukking vinden. „De schreeuw" wordt dan opnieuw in geluidsgolven omgezet. Zowel nu op het gebied van de beeldopbouw als op het gebied van de syntactische en ritmische structuur beweegt het 'Jugendstil'-gedicht zich tussen twee principes: vervloeiing of versmelting en begrenzing, vormvrijheid en bewuste ordening. Deze formele ambivalentie is essentieel, omdat ze elk der genoemde kenmerken overbrugt en ten dele opheft. De associatieve verbinding van beelden en gedachten, het in-elkaar en naast-elkaar ('Ineinander' en 'Nebeneinander'), dat men ook in het proza en het drama van die tijd meent terug te vinden³⁴, wordt in een raamwerk geïntegreerd dat in de beeldende kunst bijzondere aandacht geniet. E. Klein spreekt in dat verband van een „Mittelpunktsbezogenheit", die in de verhouding vijver-park, eilandboottocht gethematiseerd wordt³⁵. „Ring" en „Teppich" zijn symbolen voor dit structuurprincipe dat aanleiding geeft tot cyclusvorming waarbij elk gedicht respectievelijk elke scène meer een variatie dan een vervolg betekent. Syntaxis, ritme en het klankbeeld als zodanig, die niet het visuele maar het auditieve orgaan aanspreken en de tijdsdimensie van de taal onderstrepen, kunnen ofwel de functie van een der beide polen overnemen ofwel aan het ambivalente model in zijn geheel beantwoorden. Tegenover het vrije ritme, de alliteraties en assonanties staan de metriek en het vaste rijmschema. De uitbouw van refrein en herhaling in de 'Jugendstil'-poëzie is onder meer de uiting van bewuste vormscheping en draagt tot de omlijsting van de tekst bij. De tijd gaat op in een bewust gecreëerde ruimte, de rol van het tijdsverloop wordt gereduceerd ten gunste van een eenheidsmoment, of nog anders

33. De vermelde begrippen zijn onder meer ontleend aan:

V. KLOTZ, *Jugendstil in der Lyrik* (1957), in: J. HERMAND (Hrsg.), *o.c.*, p. 358-367

W. LENNIG, *Der literarische Jugendstil* (1958), in: *idem*, p. 368-375

34. Vgl. E. HAJEK, *o.c.*, p. 63-92.

35. E. KLEIN, *Jugendstil in deutscher Lyrik*, Diss. Köln, 1957, p. 121-177.

gezegd: de duur staat hoofdzakelijk in dienst van het kwalitatief aspect.

Hoe ook geprobeerd wordt de literaire 'Jugendstil' zuiver stilistisch te bepalen en van andere stromingen af te grenzen, toch mogen de formele kenmerken niet van motieven en thema's losgekoppeld worden en moeten, vanuit kunstvergelijkend standpunt bekeken, het onderzoek naar motiefverwantschap en naar vorm-analogie met elkaar gecombineerd worden. Immers van 'Jugendstil' kan men eerst spreken, wanneer meerdere constituenten van het begrip samen gerealiseerd worden.

Gaat men – zoals Rüdiger Campe³⁶ en H.-U. Simon³⁷ het doen – van de vaststelling uit dat 'Jugendstil' niet alleen een stijlrichting in schilderkunst en grafiek is maar ook zijn stempel drukt op vele vormen van het dagelijkse leven – de architectuur en het meubel, tapijt en glasraam, tin-, zilver- en aardewerk, het glas, de typografie en het affiche³⁸ –, dan dient de vraag naar het wezen van 'Jugendstil'-literatuur opnieuw gesteld, dan verschijnt het kunstwerk primair in zijn realisatiefunctie die kunstenaar en recipiënt, producent en gebruiker met elkaar verbindt. Meer nog: de verhouding kunstwerkelijkheid, de functionaliteit van het product treedt speciaal op de voorgrond. Uit zijn sociologisch onderzoek leidt H.-U. Simon drie essentiële constituenten van 'Jugendstil' af: hij is „angewandte Kunst”, „dekorierende Kunst” en „sachliche Kunst”³⁹. Diezelfde begrippen – doch vooral de twee eerste – maakt hij ook voor de benadering van taal en literatuur bruikbaar.

„Nach dem Vorbild der bildenden Kunst („Maler bauen heute Stühle”) forderte Bierbaum: „So wollen auch wir Gedichte schreiben, die nicht bloß im stillen Kämmerlein gelesen, sondern vor einer erheiterungslustigen Menge gesungen werden mögen. Angewandte Lyrik, – da haben Sie unser Schlagwort.”⁴⁰. Sinds de jaren negentig werd namelijk geprobeerd kunst in het amusement te integreren: Tingeltangel, Variété en Brettel werden onder andere met literatuur en theater tot een geheel versmolten, dat in Duitsland de benaming „Überbrettel” of „Buntes Theater” kreeg. Het 'Chanson' of de zogenoemde 'toegepaste' poëzie die daarin thuis hoorde moest aan twee eisen voldoen: zingbaarheid en verstaanbaarheid⁴⁰. Het patroon van de meeste gedichten is dan ook zeer eenvoudig: liefde is het hoofdthema, refrein en herhaling karak-

36. R. CAMPE, *o.c.*

37. H.-U. SIMON, *o.c.*

38. De opsomming stemt overeen met de indeling gemaakt in de tentoonstellingskatalogoog: *Jugendstil. Europalia 77 Bundesrepublik Deutschland*, Brussel, Paleis voor Schone Kunsten, 1 oktober - 27 november 1977.

39. H.-U. SIMON, *o.c.*, p. 100-101.

40. IDEM, p. 113.

teriseren het lied. Twee voorbeelden uit het werk van O. J. Bierbaum mogen dat illustreren :

„Ein Bett, ein Stuhl, ein Tisch, ein Schrank,
Und mittendrin ein Mädel schlank,
Meine lustige, liebe Jeanette.
Braune Augen hat sie, wunderbar,
In wilden Ringeln hellbraunes Haar,
Kirschroter Lippen ein schwellend Paar.
Jeanette ! Jeanette !" ⁴¹

„Ringelringelrosenkrantz,
Ich tanz mit meiner Frau,
Wir tanzen um den Rosenbusch,
Klingklanggloribusch,
Ich dreh mich wie ein Pfau." ⁴²

Met de laatstgeciteerde verzen begint en eindigt het gedicht „*Der lustige Ehemann*". De neiging tot parodie hoeft geen verklaring. Terwijl deze Brettel-teksten op de Bühne worden voorgedragen, bestaat binnen het drama de mogelijkheid dat de tekst louter als libretto voor het toneelgebeuren fungeert: men denke aan pantomime en dans. Is Salomé's sluierdans in het gelijknamige drama van O. Wilde niet uiterst veelzeggend? H.-U. Simon mist kent duidelijk de betekenis van de 'Ausdruckstanz' wanneer hij deze een zuiver 'decoratieve' waarde toekent ⁴³. Wel manifesteert zich de decoratieve constituent van de 'Jugendstil' in de aandacht voor typografie en boekillustratie. M. Lechter bouwt het handschrift van St. George uit en verzorgt de uitgave van zijn gedichtbundels. George zelf schenkt zijn werk een typografische eigenheid: de hoofdletter van het substantief verdwijnt en ook de interpunctie is licht aangepast. Wie het wezen van 'Jugendstil' in zijn totaliteit wil vatten, moet het leven en de samenwerking van de kunstenaars als een belangrijke indicatie beschouwen. M. Lechter maakt deel uit van de 'George-Kreis', Rilke heeft contact met Hofmann en Vogeler, Hofmannsthal schrijft over Böcklin. Bovendien verschijnen de namen van de meeste dichters in tijdschriften die beeldende kunst en letter-kunst samenbrengen: Die Jugend – Die Insel – Pan ⁴⁴ en Ver Sacrum.

41. O. J. BIERBAUM, Jeanette II. Verse 1-7, in: *Deutsche Chansons. Brettel-Lieder. Von Bierbaum, Dehmel, Falke, Finckh, Heymel, Holz, Liliencron, Schröder, Wedekind, Wolzogen*, Leipzig (: Insel), 1911, p. 16-17.

42. O. J. BIERBAUM, Der lustige Ehemann, in: *o.c.*, p. 10-11.

43. H.-U. SIMON, *o.c.*, p. 124-125.

44. Vgl. de recente studie van J. THAMER, *Zwischen Historismus und Jugendstil. Zur Ausstattung der Zeitschrift „Pan“ (1895-1900)*, Frankfurt a/Main (: P. Lang), 1980. [Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; Bd. 8].

Terwijl het zoeken naar analogieën tussen verschillende kunsten veelal één kunstvorm vooropstelt, laat in dit geval hun gelijktijdig ontstaan vermoeden dat het achterhalen van het gemeenschappelijk programma of het gemeenschappelijk moment de kern vormt voor de interpretatie van elkeen. Of dat nu in een 'Zeitlage' of 'Zeitgeist', in een sociaal-maatschappelijk of een filosofisch gegeven gezocht wordt, onze vergelijkende studie van beeldende en literaire 'Jugendstil' heeft er impliciet reeds naar verwezen.

Het sociologisch gezichtspunt confronteert ons met twee schijnbaar tegengestelde hypothesen: vlucht uit de werkelijkheid enerzijds, de vereniging van kunst en nijverheid anderzijds. De verklaring voor deze paradox ligt in de complexe verhouding van kunst en leven.

Het beeld van mens en natuur dat de 'Jugendstil'-kunst ontwerpt, betekent zowel naar inhoud als naar vorm een breuk met de werkelijkheid. Het revolutionaire element is aan het regressieve ondergeschikt, de levenshervorming is essentieel esthetisch.

„Jugendstil lebt vom Glauben an die das ganze Leben umfassende Macht der Kunst, ist so eine in den Bereich des Ästhetischen „verlagerte“ Utopie“⁴⁵. De ingreep van de kunst in het leven laat zich in het ontstaan van kringen voelen – men denke aan de 'George-Kreis', die zijn eigen wetten en structuren heeft en als dusdanig een micromaatschappij vormt. De aantrekkingskracht van allerhande occulte gezelschappen wijst in dezelfde richting. Toch is – volgens H. Fritz – de fundamentele vergissing van de 'Jugendstil': „der Glaube, eine aus der ästhetischen Reflexion hergeleitete Kategorie, nämlich die der Umwertung und Steigerung der Natur durch die Kunst, aus der Immanenz des Kunstwerkes hinaus auf die Realität des Lebens übertragen zu können“⁴⁶. Het programma van een totale esthetisering van het leven mislukt, zodat de 'Jugendstil' zelf als utopie in negatieve zin verschijnt. „Das schöne Leben“ als ideaal mondt uit in een democratisering en industrialisering van schoonheid. Vooral dat laatste aspect wordt door H.-U. Simon beklemtoond. Deze misschien wat eenzijdige interpretatie hangt samen met het methodologisch standpunt dat hij kiest: een gemeenschappelijk moment zoekt hij namelijk niet in de tijdssituatie, maar daar waar de tijd rond 1900 over Jugendstil spreekt⁴⁷.

J. Hermands overzicht van het bestaande onderzoek, verschenen

45. R. WALTER, *Friedrich Nietzsche – Jugendstil – Heinrich Mann. Zur geistigen Situation der Jahrhundertwende*, München (: W. Fink), 1976, p. 122.

46. H. FRITZ, *o.c.*, p. 91.

47. H.-U. SIMON, *o.c.*, p. 13.

1964, wees uit hoe negatief het oordeel van de tijdgenoten was!⁴⁸

De herwaardering van de ‘Jugendstil’ in onze dagen is – afgezien van een zekere verwantschap – in grote mate te wijten aan een reïnterpretatie en verruiming van het begrip, die – hoe verrijkend ook – kritisch moet benaderd worden.

Terwijl in sociologisch opzicht het ‘leven’ met de maatschappelijke werkelijkheid identisch is, zal men vanuit filosofisch standpunt aan dat begrip de diepere dimensie van het Allesomvattende verlenen en voor het streven naar een synthese van leven en kunst een verklaring vinden. Het onderzoek naar het wezen van ‘literaire Jugendstil’, dat zeker bij het begin maar ook in zeer recente studies sterk cultuurhistorisch getint was, stelde zich tot doel vanuit de motieven en de vorm van het kunstwerk tot een grondgedachte of een wereldbeschouwing door te dringen. De tweedimensionele structuur zou aan het verdwijnen van de transcendentie beantwoorden. De creatie van een oorspronkelijke wereld en van een nieuw paradijs, waar mens en natuur, waar man en vrouw één zijn, wordt als uiting van een monistische levensopvatting gezien. Deze kan tot een vergoddelijking van het menselijke ik uitgroeien, die aan het vaak voorkomende beeld van de hermaphrodit en de narcist ten grondslag ligt. „Bei fast allen Dichtern der Zeit” – zo vermeldt E. Klein – „finden sich ... trotz aller Verschiedenheit untereinander doch im wesentlichen gleiche Vorstellungen, die zeigen, wie stark das Verlangen der Zeit war, dem von NIETSCHE als tot erklärten transzendenten Gott individuelle Gottwerdungen und -vorstellungen entgegen zu setzen”⁴⁹. In vergelijking met het gedicht „Strand” van St. George waar de eenheid van mens en natuur als voorstelling van een toestand met sacrale dimensie wordt tegemoet gezien, manifesteert diezelfde eenheid zich in Momberts gedicht „Spring-Quell, ...” als metamorfose. Dat betekent dat de beweging sterker geaccentueerd wordt en het worden van ik en wereld centraal staat. Terecht merkt I. Kellenberger op dat aan de basis van de ‘Jugendstil’-vormen niet meer zoals in de 19e eeuw het begrip ‘natuur’ ligt, maar wel het begrip ‘leven’⁵⁰. ‘Leven’ moet dan verstaan worden in de betekenis die het krijgt in Nietzsches levensfilosofie, die naar de pre-filosofische d.i. de cosmologische of mythische wereldbeschouwing teruggrijpt.

„... wir können und müssen überall vom Jugendstil reden,

48. Zie: J. HERMAND, Jugendstil. Ein Forschungsbericht (1918-1962). Teil 1-2, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 38 (1964), p. 70-110 en p. 273-315.

49. E. KLEIN, *o.c.*, p. 49.

50. I. KELLENBERGER, *Der Jugendstil und Robert Walser. Studien zur Wechselbeziehung von Kunstgewerbe und Literatur*, Bern (: Francke), 1981, p. 48.

wenn wir während der fünfzehn Jahre zwischen 1895 und 1910 auf einen vorhandenen oder mitgestaltenden inhaltlichen oder formbestimmenden Einfluß Nietzsches stoßen”⁵¹. Dit citaat uit een 1979 verschenen bijdrage van Salyámosy maakt duidelijk hoe de tendens ontstaat om ‘Jugendstil’ te identificeren met een levenshouding die W. Rasch: het ‘Lebenspathos’ noemt, dat de hele periode van 1890 tot 1914 kenmerkt⁵². Die interpretatie lijkt ons om verschillende redenen ongemotiveerd. Op de eerste plaats omdat ze afbreuk doet aan de ontwikkeling die in het werk van elk groot dichter zichtbaar wordt, en aan zijn kunde om een tijdgeest een persoonlijke gestalte te geven. In „*Ad me ipsum*” laat Hofmannsthal de toestand van de pre-existentie die met het ideaal van de ‘Jugendstil’ vergelijkbaar is met de vroege jaren van zijn leven samenvallen. Georges „*Hymnen*” verschillen van zijn „*Algabal*”-gedichten. Onder invloed van zijn contact met Rodin zal Rilke nieuwe kunstvormen ontwikkelen. Het blijkt dus onhoudbaar de ‘Jugendstil’-tijd – zoals Lehnert dat doet – te laten doorlopen tot aan de dood van haar leidinggevende dichters⁵³. Die uitbreiding echter levert onrechtstreeks een bewijs voor ons tweede tegenargument. Alhoewel Nietzsches filosofie de moderne periode inluidt, gaat zij niet volledig in de ‘Jugendstil’ op. Deze kunststroming actualiseert geenszins de hele complexiteit en de ambivalentie van Nietzsches denken, dat over de eeuwwisseling heen zijn invloed in de twintigste eeuw laat gelden. Immers ‘Jugendstil’ is en blijft een stijlrichting, die door een filosofische en cultuurhistorische duiding niet volwaardig beschreven is. „Der Begriff >Jugendstil<” – zo verklaart Sternberger – „kann ... nur als physiognomischer Begriff verstanden werden, ... ist also kein Epochenbegriff, aber bezeichnet doch ein epochales Phänomen.”⁵⁴.

51. M. SALYÁMOSY, Jugendstil und Innerlichkeit, in: *Acta litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 21 (3-4) (1979), p. 344.

52. W. RASCH, Aspekte der deutschen Literatur um 1900, in: W. R., *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*, Stuttgart (: Metzler), 1967, p. 1-48.

53. H. LEHNERT, Jugendstil-Erotik und ihre soziale Ambivalenz, in: W. PEETERS u. P. SCHIMMELPFENNIG (Hrsg.), *Wahrheit und Sprache*. Festschrift für B. Nagel zum 65. Geburtstag am 27. August 1972, Göttingen (: A. Kümmerle), 1972, d. 189-199.

54. D. STERNBERGER, Panorama des Jugendstils (1976), in: D. St., o.c., p. 100.