

An der Schnittstelle zwischen Jugendstil und nationaler Identitätssuche

Straßburg und Elsass um 1900

DER KAMPF UMS ELSASS

Der französische Schriftsteller und Politiker Maurice Barrès (1862–1923) schrieb über die kulturelle Situation im Elsass: „Das Elsass und die beiden Ufer des Rheins sind das Schlachtfeld eines ewig währenden Kampfes zwischen der germanischen und der lateinischen Zivilisation. [...] Mit diesem Streit um den Besitz des Rheins steht es wie um den Kampf zwischen Sonne und Regen, der sich fortwährend wechselnd entwickelt ohne jemals einen dauerhaften Zustand zu erreichen.“¹ Die spezifische Situation der Kunst und Kultur in Straßburg um 1900 ist ohne die Berücksichtigung des historischen Hintergrunds nicht zu verstehen. Das Elsass war in seiner Geschichte Schauplatz mehrerer Kriege zwischen Deutschland und Frankreich. Diese führten zu einem mehrmaligen Wechsel der Staatszugehörigkeit der Bevölkerung. Als Folge des Krieges 1870/71 wurden das Elsass

und Nordlothringen als „Reichsland Elsass-Lothringen“ dem neugegründeten Deutschen Reich angegliedert. 1873 wurde der frankophile Oberbürgermeister von Straßburg von den Militärbehörden abgesetzt und der Gemeinderat aufgelöst. Der Deutsche Otto Back leitete dann als „Bürgermeisterei-Verwalter“ und direkter Vertreter des deutschen Kaisers die städtischen Angelegenheiten bis 1906.

Die Strukturen des öffentlichen Lebens in der Stadt trugen nicht gerade zu einem



Abb. 1: Zeichnung „Und Deutschland bleibt das Herrenvolk der Welt“. Jean-Jacques Waltz (Hansi), Colmar 1912, Farblithografie. Quelle: Die Westmarken. Alldeutsche Bilder und Blaetter von Hansi, Colmar 1912. Musée Hansi, Riquewihr



Abb. 2: Titelblatt mit der satirischen Illustration „Image sans paroles“. Jean-Jacques Waltz (Hansi), Colmar 1911, Buchdruck. Quelle: Dur's Elsass politisch-satirisch Wucheblättle, 94.1911 Musée Hansi, Riquewihr



Abb. 3: Humoristische Zeichnung „Zum Teufel, kommt denn immer noch kein schwarz!“. Henri Zislin, Colmar. Buchdruck. Signiert unten Links: H. Zislin. Quelle: *Dur's Elsass – Humoristisch-Satirisch Wucheblättle*, 5.1907, S. 2.

gedehlichen Miteinander bei. Staatsrechtlicher Ausdruck dessen war der von Bismarck selbst formulierte „*Diktaturparagraph*“. Dieser Paragraph berechnete die Verwaltung jederzeit zum Verbot von Versammlungen, Vereinen und Zeitungen. Die höchste Staatsgewalt lag direkt beim Reich. Der Begriff des „*Reichslandes*“ verdeutlichte, dass Elsass-Lothringen nicht wie alle anderen deutschen Staaten eine eigene landesstaatliche Gewalt besaß. 1872 wurden alle Bewohner der annektierten Gebiete aufgefordert, sich für die deutsche Staatsangehörigkeit zu entscheiden oder auszuwandern. Die Folge war die Abwanderung vieler Franzosen nach Frankreich.² Im Gegenzug wanderten Hunderttausende so genannte Altdeutsche ins Elsass ein (Abb. 1), deren Anteil 1910 etwa ein Sechstel der Bevölkerung betrug.³ Hinzu kam die Machtdemonstration des deutschen Militärs, das stets in Straßburg präsent war.

Für die Elsässer führten die politischen Wechsel immer wieder zu neuen Erschütterungen ihrer Loyalität, die nicht selten in scharfe persönliche Gegensätze einmündeten und in manchen Familien bis zur Entzweiung führen konnten. Das politische und gesellschaftliche Leben war lange Zeit von der Konfrontation zwischen den beiden Polen Frankreich und Deutschland geprägt. Der französische Schriftsteller und Historiker Ernest Renan (1823–1892) sprach in diesem Zusammenhang von der Nation, deren Entstehung durch eine eigene Willensentscheidung erfolgt. In seinem berühmten Vortrag an der



Abb. 4: Monatszeitschrift „Der Stürmer“ hrsg. von René Schickele. Entwurf der Titelseite Georges Rittling, Straßburg, 1902.

Sorbonne „*Qu'est-ce qu'une nation?*“ im Jahre 1882 ging Renan auf die Frage nach der Berechtigung der Annexion von Elsaß-Lothringen ein. Er stellte dabei den deutschen Nationsbegriff mit seiner Berufung auf Sprache und Abstammung in Frage. Mit der Metapher „*l'existence de la nation est un plébiscite de tous les jours*“ legte er seine eigene Definition der Nation als demokratische Willensgemeinschaft dar. Folglich dürfen die Elsässer selbst entscheiden, wem sie zugehören, und wenn sie sich für Frankreich entscheiden, dann ist es ihr Recht.

Das Verschmelzen oder zumindest die friedliche Begegnung zwischen den beiden Kulturgruppen – der französischen und der deutschen – war vor diesem politischen Hintergrund im Elsass erschwert. Die Versuche wurden in den weitentfernten politischen Zentren oftmals schnell disqualifiziert: in Paris als „*influence boche*“ und in Berlin als „*ver-*



Abb. 5: Titelseite des Kinderbuches. Buchdruck. Quelle: Jean-Jacques Waltz: *Mon village. Ceux qui n'oublent pas. Images et commentaires par l'Oncle HANSI, Paris 1913.*

Musée Hansi, Riquewihr

welschter Geist“. Bei den Deutschen herrschte eine fast panische Angst vor allem blau-weiß-rot Gefärbten (Kokarden, Kleidung, Blumensträuße, Abb. 8), nur um eines der vielen äußeren Zeichen dieser schwierigen Situation herauszugreifen. Die andere Seite antwortete mit Satire, Karikatur (Abb. 1–3). und dem Verspotten des Deutschen Beispielhaft hierfür ist der Karikaturist Jean-Jacques Waltz (1873–1951), besser bekannt unter dem Pseudonym Hansi (Abb. 1, 2). Für seine satirischen Zeichnungen wurde er mehrmals mit Gefängnis bestraft. Als weiterer antideutsch agierender Künstler ist Henri Zislin (1875–1958) zu erwähnen, ein hervorragender, in Wort und Bild bissig formulierender Humorist (Abb. 3). Beide haben die berühmte humoristische und satirische Wochenzeitschrift „*Dur's Elsass*“ herausgegeben, die offen gegen die Germanisierung kämpfte. Genauso wie Hansi wurde auch Zislin von den Sicherheitsbehörden des Reichslandes Elsass-Lothringen mit Gefängnis und Geldbußen bestraft.

In gewisser Weise waren Teile des gesellschaftlichen Lebens doppelt organisiert: Neben den Vereinen der Einheimischen gab es die Vereine der zugewanderten Altdeutschen, zwischen denen nur wenig Austausch stattfand. Der Aufstieg der Deutschen drängte die frankophilen Familien in eine Abwehrposition und verschärfte die gesellschaftlichen Spannungen.⁴



Abb. 6: Plakat „Ausstellung von Werken junger elsässisch-lothringischen Künstler“. Paul Braunagel und Henri Beecke, Straßburg. 1908, Lithografie. Signiert: BRAUNAGEL, BEECKE. Bibliothèque Nationale et Universitaire (BNU) Straßburg

JAHRHUNDERTWENDE Zeit der Annäherung

In der Zeit um 1900 veränderte sich allmählich die politische Situation im Elsass. 1902 wurde der Diktaturparagraph aufgehoben. Im Jahre 1911, also 40 Jahre nach der Annexion, beschloss der Reichstag im weiten Berlin, dass Elsass-Lothringen doch eine eigene Verfassung und einen Landtag bekommen soll. Die Selbständigkeit des politischen Zentrums Straßburg wurde geduldet. In Straßburg herrschte eine moderne städtische Sozialpolitik, die zunächst von dem Bürgermeister Otto Back und später von Rudolf Schwander angeführt wurde. Schwander war ein Linksliberaler, der sich selbst als bekennender Elsässer bezeichnete.⁵



Abb. 7: Postkarte „Ich bin ein frohes Mädchen“. Jean-Jacques Waltz (Hansi), um 1900, Druck Musée Hansi, Riquewihr

Die Generation, die bereits im deutschen Elsass geboren wurde, war versöhnlicher. In den Kreisen der Kulturschaffenden wurden immer wieder die Stimmen lauter, sich mit dem vorgefundenen Status Quo zu arrangieren. Der elsässische Schriftsteller Otto Flake (1880–1963), der in Metz geboren war und in Straßburg Philosophie und Kunstgeschichte studiert hatte, konstatierte 1906: „Was soll werden? [...] Die Elsässer aus den eingesessenen Familien, die jetzt erwachsene erste Generation nach dem Kriege, sind gegenwärtig in einer entscheidenden Krise. Die Wiedervereinigung mit Frankreich ist als ernsthafte Erwägung ausgeschaltet. Die Bildung einer eigenen Nationalität nach dem Beispiel der Schweiz ist unmöglich, es bleibt nur der Anschluß an Deutschland. [...] Bis das Elsaß wieder völlig ein deutsches Land geworden ist, werden noch viele Jahrzehnte vergehen; wir werden es nicht mehr erleben, aber wir haben alle die Pflicht, unser Teil zu der Versöhnung beizutragen. Als Individuen



Abb. 8: Postkarte „Elsässische Kinder“. Jean-Jacques Waltz (Hansi), nach 1914, Druck Musée Hansi, Riquewihr

können Elsässer und Deutsche schon heute Freunde sein.“⁶

Der Straßburger Künstler Georges Ritleng (1875–1972) war ein wichtiges Sprachrohr der Generation um 1900. Er beschäftigte sich mit der Rolle der Kunst im Elsass vor dem Hintergrund der politischen Situation. In seinem Artikel „Die Entwicklung des Kunstgewerbes in Elsaß-Lothringen“ sah er das Elsass an der Schnittstelle zweier Kulturen positioniert, was für ihn eine Chance bedeutete, eine eigenständige elsässische Kunst zu entwickeln: „Elsaß war zu allen Zeiten Zankapfel zweier Kulturstaaten. [...] Der Elsässer hat den Kompromiß nicht gescheut, und hat die Kraft gehabt, ihn aufrecht zu erhalten, um sich von beiden Kulturen in eigenartiger und neuer Weise befruchten zu lassen. [...] Durch Jahrhunderte der Tummelplatz kriegerischer Aktionen, gleichsam das Glacis, das bald nach Osten, bald nach Westen gewendet wurde, ist dieses zweisprachige Land mit seiner eigenartigen Kultur und seiner wechselvollen Vergangenheit prädestiniert, den Vermittler abzugeben zwischen Deutschland und Frankreich.“⁷

Die Generation der Jahrhundertwende hat sich in dem Dilemma, ob sie sich in Richtung Frankreich oder in Richtung Deutschland orientieren soll, für eine Mittelposition und damit für das Elsässische entschieden. Dieser Prozess war von einer Frage begleitet: Gab es bisher überhaupt so etwas wie eine eigenständige elsässische Kultur? Und wenn ja, an was kann man sie dann erkennen? Sind die Elsässer eine dritte Volksgruppe neben Deut-



Abb. 9: Glasfenstertwurf „Bäuerin“. Paul Braunagel, Auguste Cammissar, Straßburg. Quelle: Illustrierte Elsassische Rundschau, 8.1906, S. 104, Druck. Signiert rechts: signiert unten rechts PB AC

schen und Franzosen? Gibt es so etwas wie ein elsässisches Bewusstsein? Wie hat man sich eine elsässische Identität in Kunst, Kultur und Literatur vorzustellen?

Eine kollektive Identität ist, besonders bei einer innerlich so gespaltenen Volksgruppe wie den Elsässern, schwer zu bestimmen. In verschiedenen Künstlerkreisen, in der Presse und in öffentlichen Gremien wurde die Frage nach der Eigenart der elsässischen Kunst aus verschiedenen Perspektiven emotional erörtert. Man sprach von elsässischer Renaissance und Identitätsfindung.⁸ Interessanterweise konnten sich im Bekenntnis zum Elsässischen sowohl die Franzosen als auch die Deutschen fast auf einer Ebene treffen. Für die Franzosen war das Elsässische – das ja doch schon aus der Zeit vor der Annektierung stammte – allemal erträglicher als das Preußische. Für die Deutschen war das Elsässische auf jeden Fall politisch neutraler als das Französische.

Unter vielen elsässischen Vereinigungen, Zeitschriften und Kulturschaffenden, die sich mit der elsässischen Identitätsfindung beschäf-



Abb. 10: Exlibris für Charles Spindler. Charles Spindler, St. Léonard, 1892, Tusche und Wasserfarben auf Papier. Privatbesitz Jean-Charles Spindler, Marqueterie d'Art Spindler, St. Léonard

tigt haben, ist „Der Stürmer. Monatszeitschrift für künstlerische Renaissance im Elsaß“ ein signifikantes Beispiel. Die Monatszeitschrift wurde von René Schickele (1883–1940), Otto Flake (1880–1963) und Ernst Stadler (1883–1914) im Jahre 1902 gegründet und war in die literarisch-künstlerische Bewegung „Junges Elsass“ eingebettet, die im gesellschaftlichen Leben des Elsass eine Schlüsselrolle einnahm, unter anderem durch Kontakte zu zahlreichen Künstlern wie Georges Ritleng und Émile Schneider. Die Herausgeber der Zeitschrift setzten sich für die Werte des Bilingualismus und die vermittelnde Funktion des Elsass ein, für ein „geistiges Elsassertum“, wie es Schickele formulierte.⁹ Die Ideen wurden in den Nachfolgezeitschriften „Der Merker“ und „Das neue Elsass“ fortgeführt.¹⁰

DIE SUCHE NACH DEM ELSÄSSISCHEN JUGENDSTIL

Die Diskussion über die Eigenschaften der elsässischen Kultur löste gleichzeitig die Suche nach dem lokalspezifischen Jugendstil aus. Mit dem Aufkommen eines elsässischen Bewusstseins wurde der oft mit Preußens

Macht assoziierte Späthistorismus mehr und mehr in Frage gestellt. Wenn man sich die monumentalen historisierenden Repräsentationsbauten vor Augen führt, die im Auftrag von Berlin in Straßburg nach 1870/71 aus dem Boden gestampft wurden, verwundert diese Entwicklung nicht. Eine der Reaktionen auf den preußischen Historismus war die Zuwendung zum Jugendstil und zwar zu dessen heimatlicher Variante. Das aufflammende Interesse von Kulturschaffenden, Schriftstellern und Künstlern an der Volkskunst prägte die Zeit um 1900 im Elsass in einem viel stärkeren Ausmaß als in Deutschland und Frankreich. Für die Zwecke der emanzipatorischen Bestrebungen der Elsässer lag es offensichtlich nahe, sich des volkstümlichen Jugendstils zu bedienen, von dem man glaubte, die autochthonen elsässischen Elemente gefunden zu haben.

Auf der Suche nach den ikonografischen Motiven, die stellvertretend für das Elsässische stehen sollten, kamen viele Künstler auf die berühmten Kopfschleifen und volkstümlichen Trachten zurück. Solche wichtigen Künstlerpersönlichkeiten wie Hansi (Abb. 5, 7, 8), François Laskowski, Paul Braunagel, Charles Spindler (Abb. 10), Henri Beecke (Abb. 6) und Henri Zislin (Abb. 3) griffen mehrmals auf diese Volksmotive zurück. Die Elsässerin mit der Schleife wurde zu einem symbolträchtigen Exportschlager schlechthin. Mit ihr wurden die emanzipatorischen Bestrebungen sowohl gegenüber Deutschland als auch gegenüber Frankreich manifestiert. Ein gutes Beispiel für



Abb. 11: Postkarte „Land und Leute“. Jeanne Hipp, Straßburg. Ausführung Druckerei L. Schwann, Düsseldorf. 1899, Lithografie. Bibliothèque Nationale et Universitaire (BNU), Straßburg

die Abgrenzung gegenüber Deutschland ist die Sondernummer der Zeitschrift „Südwestdeutsche Rundschau“, die unter dem Titel „Die Elsässer“ 1901 erschien und komplett der elsässischen Kunst und Kultur gewidmet war. Deren Titelseite mit einer Elsässerin mit großer Kopfschleife entwarf Charles Spindler.¹¹ Gegenüber Frankreich spielte die Elsässer-Schleife auf dem Plakat für die Ausstellung elsässischer Künstler in Nancy die gleiche Rolle (1909, ebenso von Spindler entworfen). Der wohl wichtigste Vertreter der elsässischen Kunst um 1900, Charles Spindler, verwendete das Elsässerin-Motiv sogar in seinem eigenen Exlibris (Abb. 10), was eindeutig als programmatische Botschaft zu verstehen ist.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass diese volkstümlich angehauchten Bilder

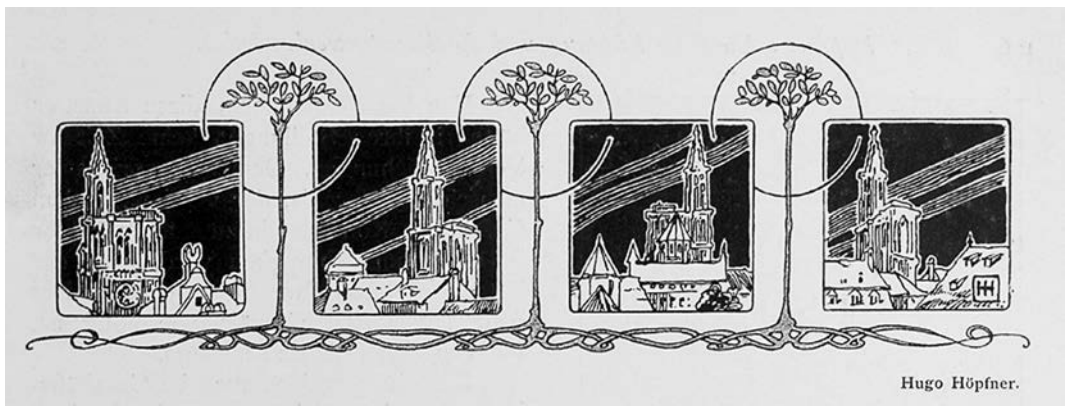


Abb. 12: Zeichnung Hugo Höpfner, Buchdruck. Signiert: Hugo Höpfner. Quelle: *Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen* 1.1900/1901, S. 125

Bibliothèque Nationale et Universitaire (BNU), Straßburg



Abb. 13: Farbglasfenster. *Auguste Cammissar, Straßburg, 1904. Bleiruten, Glas, Opaleszentglas.*

Musée d'Art moderne et contemporain, Straßburg

mit Hilfe von Darstellungsmitteln des Jugendstils geschaffen wurden. Bilder von Hansi wie „*Ich bin frohes Mädchen*“ (Abb. 7), „*Elsässische Kinder*“ (Abb. 8) und das Titelblatt des Buches „*Mon village*“ (Abb. 5) zeigen die für den Jugendstil typische Umwandlung der figürlichen Gestalten in Flächendarstellungen mit ornamentalen Werten.¹² Die Betonung der Kontur, die Neigung zu schablonisierten Bildmustern und die Verwendung von Lokalfarben waren klassische Stilmittel des Jugendstils. Im

Plakat von Henri Beecke ist diese Vorgehensweise ebenfalls gut zu beobachten (Abb. 6), am deutlichsten in den Kopfschleifen, die als reine gemusterte Flächen erscheinen. Diese Bilder wurden schon um 1900 zu Ikonen des elsässischen Jugendstils.

Zu den weiteren beliebten ikonographischen Motiven gehörten der Storch, die Straßburger Kathedrale sowie Ansichten von elsässischen Dörfern (Abb. 16, 20, 21) und Vogesenältern (Abb. 15). Der Storch, der auch durchaus woanders anzutreffen ist, wurde von den Elsässern um 1900 zu einem wahren elsässischen Leitmotiv vereinnahmt. Er taucht als dekorative Ergänzung (Abb. 8) oder als Hauptthema auf, wie auf dem Fliesenbild von Bastian (Abb. 24) zu sehen ist. Die Soufflenheimer Keramik bediente sich der Storchmotive in vielfältiger Weise. In unzähligen Varianten ist übrigens der Storch bis heute in Soufflenheim als zentrales Dekorationselement zu sehen.

Die Straßburger Kathedrale war seit jeher ein



Abb. 14: Postkarte „*Straßburg*“. *Charles Bastian, Straßburg. Ausführung Kunstverlag Vomhoff, Druckerei Wezel und Naumann, Leipzig. 1898, Farblithografie. Signiert unten rechts: C. BASTIAN.*

Privatbesitz Patrick Hamm



Abb. 15: Plakat „Le Vosgien“. Jean-Jacques Waltz (Hansi), Colmar. 1912, Lithografie.

Material/Technik: Musée Hansi, Riquewihr

beliebtes Thema, erlebte jedoch um 1900 einen wahren Boom (Abb. 8, 11, 12, 13, 14). Auf den Straßburg-Illustrationen von Hugo Höpfner (Abb. 12) und Jeanne Hipp (Abb. 11) ist eine typische Gestaltungsweise des Jugendstils zu erkennen: Durch die Motivwiederholung wurde hier ein dekorativer Fries geschaffen. Eine lineare Sehweise gekoppelt mit dem rhythmischen Parallelismus gehörten zu den ureigensten Stilmitteln des Jugendstils.

Die jugendstiligen Stadt- und Landschaftsdarstellungen (Abb. 11–16, 20) zeichnen sich durch den Verzicht auf naturalistische und detailtreue Wiedergabe aus. Alle Elemente des Bildes werden der dekorativen Gesamtabsicht untergeordnet, wie man damals sagte „stilisiert“. Dadurch erfolgte die Umwandlung von Natureindrücken in dekorative Flächenmuster, was man beispielsweise bei den Wolken im Plakat „Le Vosgien“ gut sehen kann (Abb. 15). Auf diesem Bild gewinnen Konturen an Härte und Prägnanz, wodurch das Linienartige hervorgebracht wird. Auf die Farbperspektive wird



Abb. 16: Postkarte „Soufflenheim“. Charles Bastian. Ausführung Kunstverlag A. Vomhoff, Druckerei Wezel und Naumann, Leipzig. 1898, Druck. Privatbesitz Patrick Hamm, Straßburg

weitgehend verzichtet – lediglich Lokalfarben beherrschen die Farbpalette. Oft findet die Verschiebung der Horizonte statt: Auf den Postkarten „Soufflenheim“ (Abb. 16), „Straßburg“ (Abb. 14), „Ich bin ein frohes Mädchen“ (Abb. 7) und „Elsässische Kinder“ (Abb. 8) betrachtet man das Geschehen vom unteren Bildrand ohne Rücksicht auf perspektivische Verhältnisse. Auch auf die natürlichen Größenverhältnisse wird wenig Rücksicht genommen. Der überdimensioniert große Vordergrund wird wie eine Folie auf einen viel kleineren Landschaftshintergrund gelegt. Auf der Postkarte „Land und Leute“ (Abb. 11) von Jeanne Hipp verschwindet auf diese Weise die Räumlichkeit des Bildes fast vollständig. Der Fries mit Gebäude-Silhouetten befindet sich über dem Fries mit den Köpfen. Man hat den Eindruck von einer dekorativen Anordnung oben/unten und nicht von einer perspektivistischen Anordnung vorne/hinten.



Abb. 17: Intarsienbild „Heilige mit Lilien“. Charles Spindler, St. Léonard, 1899. Kiefer, Intarsie, Messing.

Jean-Charles Spindler, Marqueterie d'Art Spindler, St. Léonard

Bilanzierend lässt sich konstatieren, dass man zwar motivisch ein elsässisches Formen-vokabular zu schaffen vermochte, stilistisch jedoch kein elsässischer Stil kreiert werden konnte. Man griff zu den unterschiedlichen Stilmitteln des Jugendstils, um die elsässischen Themen darzustellen.

DER KÜNSTLERKREIS VON ST. LÉONARD

Deutsche und Franzosen gleichberechtigt zusammen

Der Künstlerkreis „Cercle de Saint Léonard“ entstand 1890 im elsässischen Ort St. Léonard und bestand aus Deutschen und Franzosen.¹³ Zentrale Figur und Anführer war der in St. Léonard ansässige Charles Spindler (1865–1938). Unterstützt wurde er von dem elsässischen Schriftsteller und Maler Anselme Laugel (1851–1928). Zu den wichtigsten Mitgliedern der Gruppe gehörten: Gustave Stoskopf (1869–1944), Léon Hornecker (1864–1924), Pierre Bucher (1869–1921), Paul Braunagel (1873–1954) und die Gebrüder von Zschock. Sie hatten in den verschiedensten Kunstschulen in Paris, München, Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe und Stuttgart studiert.

Jenseits der politischen Chauvinismen gelang es diesen Künstlern, zwischen den beiden Kulturen, der deutschen und der französischen, zu vermitteln. Charles Spindler gehörte zu den Künstlern, die nach der Annexion des Elsass nicht auswanderten, sondern dort blieben. Dies führte zur Trennung von seinen Kollegen im nahe gelegenen Nancy und in



Abb. 18: Lehnstühle Stiefmütterchen und Schmetterling. Entwurf Charles Spindler 1900–1902 St. Léonard. Ausführung: Jean-Charles Spindler 2007 St. Léonard. Massiv- und Furnierholz, Eiche, Intarsien: Ebenholz, Amboina.

Badisches Landesmuseum Karlsruhe



Abb. 19: Titelblatt Charles Spindler. Unten rechts signiert C. S., Buchdruck. Quelle: *Illustrierte Elsässische Rundschau*, herausgegeben unter künstlerischer Leitung von Charles Spindler in St. Leonhard, 2.1903

Bibliothèque Nationale et Universitaire (BNU), Straßburg



Abb. 20: Kunstverglasung „Frühling – Weißenburg in der Blütezeit“. Entwurf und Ausführung August Cammissar, Straßburg, 1901. Bleiverglasung, Opalescentglas, signiert unten rechts „AC“.

Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg

Frankreich. Er konnte sich an den großen Ausstellungen nur innerhalb der deutschen Sektion beteiligen. So wurden seine Werke auf der Weltausstellung 1900 in Paris im Raum der süddeutschen Kunst, auf der Ersten Internationalen Ausstellung für Dekorative Kunst 1902 in Turin im Raum von Elsass-Lothringen ausgestellt. Spindler organisierte als Antwort auf diese Zuordnung einen elsässischen Raum in eigener Regie.¹⁴

Der universelle Künstler, der in verschiedenen Bereichen der Kunst zuhause war, machte sich in erster Linie als Marketerie-Künstler einen Namen. Seine berühmten Marketerie-Bilder fehlten auf keiner der internationalen Ausstellungen und gelten heute als Inbegriff des elsässischen Jugendstils. Der aktive Künstler war auch einer der Gründer der zweisprachigen Zeitschrift „*Revue Alsacienne Illustrée / Illustrierte Elsässische Rundschau*“. Die Gründungsmitglieder waren zugleich die wichtigsten Redakteure der ersten

Ausgaben, wobei jeder in der Sprache seiner Wahl schrieb. Auf Elsässisch berichtete Gustave Stoskopf vom „*Elsässischen Theater*“ und von elsässischen Persönlichkeiten. Französisch waren die von Anselme Laugel beigeordneten Künstlerbiographien, Deutsch die von Spindler stammenden Beschreibungen von Gebräuchen. Jede Ausgabe enthielt hochwertige Farblithographien der Werke regionaler Künstler. Nach 1901, als Pierre Bucher die Leitung übernahm und er Maurice Barrès dort einführte, bekam die *Illustrierte Elsässische Rundschau* eine politischere Ausrichtung. Ferdinand Dollinger schrieb: „*Wir glauben an das Bestehen und die Lebendigkeit einer elsässischen Kultur. Die Geographen haben unserem Land Elsass und seinem Klima eine eigene Individualität zugesprochen, die unser Temperament und unseren Charakter prägt [...] Unsere Kultur unterscheidet sich von der französischen und deutschen Kultur, wobei sie durch beide bereichert ist.*“¹⁵



Abb. 21: Menükarte. Henri Loux, Straßburg, Buchdruck.
Quelle: A. Seyboth: *L'Alsace à Table*, in: *Illustrierte
Elsässische Rundschau*, 6, 1904, S. 53

KÜNSTLERZIRKEL „KUNSCHTHAAFE“

Ort der Reflexion über Kunst und Leben

Die zweite Künstlervereinigung, die sich selbst „*Kunschthaafe*“ (Kochtopf der Kunst) taufte, ist mit ihrer Zielrichtung mit dem „*Cercle de Saint Léonard*“ vergleichbar. Die Hauptakteure der Gruppe waren die Maler Léon Hornecker (1864–1924) und Joseph Sattler (1867–1931), der Schriftsteller und Maler Gustave Stoskopf (1869–1944) und der Bildhauer Alfred Marzolf (1867–1936).¹⁶ Der Kochtopf verkörperte symbolisch die Ziele der Künstlergruppe: Als Symbol für „*Kochtopf der Kunst*“, in dem neue Ideen gebraut werden. Mit den deutschen und französischen Ingredienzen gewürzt, sollte eine neue elsässische Kunst und Kultur entstehen. Die Künstler trafen sich jedoch nicht nur, um über Kunst zu reden, sondern auch, um zusammen zu speisen und die elsässische Küche zu zelebrieren. Zu jedem der Treffen entwarf einer der anwesenden Künstler eine künstlerisch gestaltete Menükarte. Noch heute geben diese Kar-



Abb. 22: Menükarte vom 23. September 1899 anlässlich des 20sten Treffens des Kunschthaafe. Charles Spindler, St. Léonard. 1899, Zeichnung, Aquarell.

Jean-Charles Spindler, Marqueterie d'Art Spindler, St. Léonard

ten eine kulturgeschichtlich interessante Auskunft über das, was man um 1900 in Elsass gegessen und welche Weine man dazu getrunken hatte.

Es ist fast unmöglich, alle Teilnehmer der geselligen Zusammenkünfte des „*Kunschthaafe*“ ausfindig zu machen. Es ist anzunehmen, dass etwa 40 Personen in Verbindung mit der Künstlergruppe standen. Der Kern der Gruppe bestand aus den bildenden Künstlern, es gehörten jedoch auch Industrielle, Politiker, Schriftsteller, Dichter, Schauspieler und Kulturschaffende aller Art dazu. Zu den künstlerischen Gattungen, die durch die Teilnehmer repräsentiert wurden, gehörten Keramik, Goldschmiede, Email, Aquarell, Zeichnung, Pastellmalerei, Malerei, Skulptur, Architektur, Marqueterie, Musik, etc. Eine solche Konzentration von Kulturschaffenden erklärt sich durch die Aufgabe, die sich der Zirkel gegeben hatte: Die Schaffung einer elsässisch geprägten, künst-



Abb. 23: Objekt: Menü für „Bratwurstglöckle“ von Gastwirt Holzmann, Straßburg. Paul Braunagel, Straßburg. 1900, Farblithografie auf Karton. Privatbesitz Patrick Hamm, Straßburg

lerischen Heimat, losgelöst von der Abhängigkeit von Frankreich, jedoch durchaus frankophil; nicht ablehnend gegenüber den ästhetischen Einflüssen aus Deutschland, jedoch immer wachsam gegen die Germanisierung des Denkens.¹⁷ Neben einigen Deutschen gab es hier viele Franzosen. Da jedoch die meisten Franzosen in Deutschland studiert hatten und das Land kannten, konnten sie zwischen der Politik des Landes und den Absichten der einzelnen Menschen unterscheiden.

Das Lieblingsmotiv in der Kunst der Mitglieder der Künstlergruppe war natürlich der Kochtopf selbst. Auf der Menükarte von Spindler wird er von Lilien flankiert (Abb. 22). Lilien als Zeichen der Verbundenheit mit Frankreich tauchten in vielen elsässischen Bildern um 1900 auf – so zum Beispiel auf der Menükarte von Braunagel (Abb. 23) oder auf dem Intarsienbild „Heilige mit Lilien“ (Abb. 17) von Spindler. Das Intarsienbild stellt wohl die Äbtissin Odilie dar, die als die Schutzpatronin des Elsass und des Augenlichtes verehrt wurde.

KÜNSTLERVEREINIGUNG „BEY ST. NICOLAUS“ UND „KUNSTSALON GROMBACH“ IN STRASSBURG

Im Jahre 1901 bildeten einige elsässische Künstler auf Anregung von Émile Schneider (1873–1933) den Künstlerkreis „bey St. Nicolaus“. Sie trafen sich regelmäßig in dem elsässischen Ort St. Nicolaus und beim Bildhauer Hippolyte Grombach in Straßburg. Dort entstand die Idee ein Ausstellungshaus zu gründen, das tatsächlich unter dem Namen „Kunstsalon Grombach“ realisiert wurde. Die Künstlervereinigung war keine geschlossene Gesellschaft. Vorurteilslos strebte sie an, jede Strömung zu Wort kommen zu lassen. Der „Kunstsalon Grombach“ wurde so zu einer Plattform für verschiedene elsässische Künstler, die auch anderen Kreisen angehörten. Zum Beispiel gehörte der aktive Künstler Ritleng drei Künstlervereinigungen an (Kunschthaafe, Kreis St. Léonard und Kunstsalon Grombach) und war ein wichtiges Verbindungsglied im



Abb. 24: Fliesenbild „Storchennest“. Charles Bastian, Straßburg. 1895–1905, Steinzeug, glasiert, Holzrahmen. Signiert oben links: „CB“.

Privatbesitz Jean und Jacques Bastian, Straßburg

künstlerischen Leben des Elsass. Als weitere Mitglieder der Gruppe sind solche Maler wie Henri Beecke (1877–1954), Adolphe Graeser (1879–1959), Lucien Blumer (1871–1947), sowie die Gebrüder Matthis (Dichter in elsässischer Mundart) zu erwähnen. Durch freundschaftliche Kontakte und einen intellektuellen Austausch war der „Kunstsalon Grombach“ auch mit dem Kreis um den „Stürmer“ verbunden.

DIE KUNSTGEWERBESCHULE STRASSBURG

Die 1890 gegründete Städtische Kunstgewerbeschule war mit ihrem innovativen Lehrprogramm eine der frühesten Keimzellen des Jugendstils am Oberrhein. Der erste Leiter



Abb. 25: Vase. Léon Elchinger, Soufflenheim. Ausführung Elchinger Fils, Soufflenheim. Um 1905, Irdengut, gedreht, Engobe, Bleiglasur. Bezeichnung braun geschrieben: 1838.

Privatbesitz

der Schule Anton Seder (1850–1916) stand der neuen Formensprache sehr aufgeschlossen gegenüber und stellte, anders als Hermann Götz in der Karlsruher Kunstgewerbeschule, schon sehr früh Weichen für den Jugendstil. Seder erhielt in München, seinem Geburtsort, eine Ausbildung als Architekt, Bildhauer und Dekorateur. Er war Autor zahlreicher Vorlagewerke, wie „Die Pflanze in Kunst und Gewerbe“ oder „Das Thier in der dekorativen Kunst“, in denen er den Übergang vom Historismus zum Jugendstil vollzog (Abb. 27). Mit diesen sehr populären Musterbüchern sorgte er für die Verbreitung der Jugendstilästhetik schon seit der Mitte der 1890er Jahre. Seters pädagogische Vorgehensweise brach bewusst mit dem Akademismus und den tradierten Lehrmethoden. Die reformatorischen Bestrebungen machten die Straßburger Kunstgewerbeschule überregional bekannt und zogen um 1900 eine große Zahl von Studenten an¹⁸. 1908



Abb. 26: Postkarte. Emile Schneider, Straßburg. Ausführung Druckerei vorm. Dusch, Straßburg. 1900, Farblithografie. Signiert oben links: E.S.

Privatbesitz Patrick Hamm, Straßburg

berichtete Seder, dass seine Einrichtung „eine der höchsten Schüleranzahlen unter allen Kunstgewerbeschulen in Deutschland“ aufweise.¹⁹ Georges Ritleng würdigte die Bedeutung der Schule auf folgende Weise: „Der Straßburger Kunstgewerbeschule gebührt das Verdienst, die erste in Deutschland gewesen zu sein, die mit dem Kopieren alter Stile gänzlich brach, um am Studium der Natur neue Formen für die Erfordernisse der jetzigen Zeit zu gewinnen. Diesem radikalen Mittel, in seiner Einfachheit an das Ei des Kolumbus erinnernd, verdankt Seder, ihr Gründer, den Ruf seiner Schule, der weit über die Grenzen des Elsass geht.“²⁰

Dieser ausgesprochen modernen und viel versprechenden Institution wurde die geographische und politische Lage zum bedauernden Verhängnis. In Deutschland galt sie als geographisch zu entlegen und künstlerisch zu sehr am Rande des Kunstgeschehens. Für Frankreich endete die

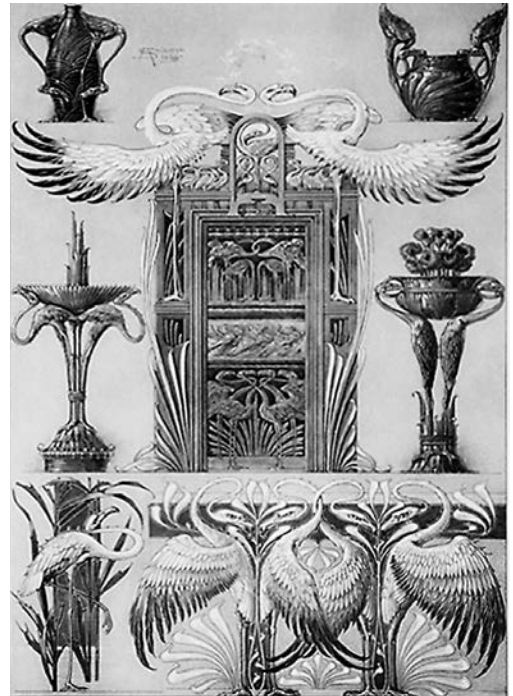


Abb. 27: Musterblatt „Das Thier Nr. 23“. Anton Seder. 1895, Farblithografie, Golddruck, Buchdruck. Signiert A. Seder 1899. Quelle: Anton Seder: *Das Thier in der decorativen Kunst*, Wien 1896 (bis 1900 wurde die Mappe mit Einzelblättern ergänzt)

Stadtarchiv Pforzheim

französische Kunst in Nancy. So blieb der Wirkungskreis dieses durchaus innovativen Jugendstilzentrums lokal begrenzt, wohl bemerkt ohne eigenes Verschulden. Ohne eigenes Parlament, ohne eigene politische Kraft und ohne eigenständige Beteiligung an deutschen und internationalen Ausstellungen war es für Straßburg offensichtlich schwer, sich im Kunstgeschehen Deutschlands zu etablieren. Aus der heutigen Perspektive muss man dies bedauern. Es fanden zwar wechselseitige Besuche bei den zu beiden Seiten des Rheins organisierten Ausstellungen statt; und es gab persönliche Kontakte – zum Beispiel über Charles Spindler oder Joseph Sattler. Dennoch fand keine übergreifende Zusammenarbeit zwischen den beiden Kunstgewerbeschulen in Straßburg und Karlsruhe statt. Der Fluss war wohl neben der geographischen auch eine psychologische Grenze. Hinzu kommt, dass auch einige frankophile Kräfte vor Ort leider die Kunstgewerbeschule ablehnten, weil sie

angeblich deutsche Interessen vertrat. Obwohl zahlreiche Professoren wie Joseph Sattler, Auguste Cammissar, Léon Hornecker, Alfred Marzoff und Émile Schneider durchaus im Kunstgeschehen des Elsass verankert und Mitglieder der Gruppen Saint-Léonard, Kunschhaafe und im Kunstsalon Grombach waren, wurde die Schule beschuldigt „die zur Eindeutschung der regionalen Kunst notwendige Zucht bewilligt zu haben, unter dem heuchlerischen Vorwand einer modernen Neuorganisation“²¹. Auch die verteidigenden Worte von Charles Spindler, konnten nur wenig an der schwierigen Situation ändern. Spindler bekräftigte: „Viele Menschen bezeichnen jeden neuen Versuch im Kunstgewerbe als ‚boche‘, obwohl er von Künstlern stammt, die sich nicht von der anderen Seite des Rheins inspirieren ließen.“²²

Die schwierige Lage an der Schnittstelle zweier Kulturen zeigte sich in aller Deutlichkeit in der 1908 in Straßburg organisierten Ausstellung „L'École de Nancy“. Eine Ausstellungsrezension geschrieben vom Maler Henri Beecke verursachte starke nationale Spannungen. Beecke kritisierte die übermäßige Dekoration der Schule von Nancy und deren Neigung zum Floralen.²³ Als positives Gegenbeispiel nannte Beecke das deutsche Kunstgewerbe, bei dem ein Bezug zwischen klaren Flächen und einer Konstruktion von makelloser Logik bestehe. Dieser Artikel löste eine Lawine an Reaktionen aus, weil man in dieser Formulierung eine Übertragung der politischen Denkweise auf eine Frage der Kunst zu erkennen glaubte. Denn jede Kritik der Künstler aus Nancy schien ein Beweis für eine Germanisierung zu sein.²⁴ Die Kontroverse um die Ausstellung der Schule von Nancy hatte gleichzeitig noch einen anderen Aspekt: Die elsässischen und durchaus frankophilen Künstler wandten sich ebenfalls gegen die Ausstellung. Sie sahen in der Ausstellung, die ausschließlich den Künstlern aus Nancy gewidmet war, eine „Untreue“ gegenüber dem Elsass und eine Herabsetzung der Bemühungen der elsässischen Künstler.²⁵

Wie sehr das kulturelle Leben politisiert werden konnte, zeigt sich in der Argumentation, die die Organisatoren der Ausstellung moderner französischer Kunst

benutzten, um Rodin 1907 für das Kommen nach Straßburg zu gewinnen: „Nicht hierher zu kommen würde bedeuten, uns dem Sarkasmus unserer Herren auszusetzen, sie annehmen und äußern zu lassen, daß Frankreich zum Elsaß keine herzlichen Beziehungen mehr hat, an die wir uns doch so gerne erinnern. [...] Das käme einer Katastrophe gleich und würde den Sinn unserer künstlerischen Manifestation in Frage stellen.“²⁶ Die Ausstellung moderner französischer Kunst wurde von der „Gesellschaft der Kunstfreunde Straßburgs“ vorangetrieben, die offen eine frankophile Position bezog. Im Gegengewicht zu ihren Aktivitäten stand der deutschlandfreundliche „Straßburger Kunstverein“, der eine stärkere Anbindung der elsässischen Künstler an Deutschland anstrebte.²⁷ Der „Straßburger Verein“ sprach sich offen gegen die Einladung der französischen Künstler aus, was die Situation noch zusätzlich verschärfte.²⁸

Die nationale Widersprüchlichkeit im Kunstgeschehen fand also nicht nur in der Tätigkeit der Kunstgewerbeschule, sondern auch in vielen anderen Kunstinstitutionen in Straßburg statt.

SCHLUSSBEMERKUNG

Vom heimatlichen bis zum internationalen Jugendstil

Gleichzeitig mit dem volkstümlich angehauchten Jugendstil setzte sich im Elsass jedoch auch ein internationaler Jugendstil durch. Denn das Streben nach Innovation, das dem Jugendstil doch so immanent ist, musste früher oder später zur Abkehr von der Tradition und den in ihr verankerten volkstümlichen Elementen führen. Und so gelangte der elsässische Jugendstil auf dem Weg zur autochtonen „Einzigartigkeit“ doch zu einem internationalen Jugendstil, ob er nun französischer oder deutscher Prägung war. Der Dualismus zwischen dem Heimatlichen und Internationalen, der sich im elsässischen Jugendstil kenntlich machte, ist eine der charakteristischsten Erscheinungen in der elsässischen Kunst um 1900.

Motivisch gesehen vertreten die elsässischen Künstler eine Bandbreite, die sich

zwischen dem heimatlicheren, traditionellen Formgut und dem mondänen Jugendstil bewegt. So tauchen neben den bäuerlichen Mädchen auch mondäne Damen mit Westentaille auf.

Die stilistische Spannweite des Jugendstils ist dabei besonders groß, denn das Elsass konnte von seiner geographischen Lage profitieren. Sie reicht vom strengsten geometrischen Formvokabular bis zu überschwänglichsten floralen Ausdrucksmitteln. Die Kunstsprache von Émile Schneider kann stellvertretend für den Jugendstil Pariser Prägung genannt werden. Den Gegenpol stellt die Plakatkunst des Schülers der Kunstgewerbeschule, Erwin Gdomski, dar, in der etwas vom Pathos des deutschen Jugendstils sichtbar wird. Die Metallkunst von Philipp Oberle, der Professor an der Kunstgewerbeschule war, stand mit ihren ausgewogenen, oft symmetrischen Formen dem deutschen Jugendstil nahe, zum Beispiel dem klassizierenden Jugendstil von Peter Behrens.

Das Oeuvre eines Künstlers kann gleichzeitig die gegensätzlichen Pole in sich vereinen. Charles Spindler reizt auf der einen Seite das französisch geprägte florale Vokabular bis zum Äußersten aus. Auf der anderen Seite stehen seine kubischen, schweren Möbel, die stilistisch in der Nähe von Curjel & Moser, Hermann Billing oder Max Laeuger anzusiedeln sind. In den Lehnstühlen von Spindler vereint sich die Welt des dekorativen Jugendstils und der bäuerlichen Möbel. Solche Brettstühle mit geschnitzten Stuhllehnen waren links und rechts des Rheins im bäuerlichen Milieu sehr verbreitet. Durch die Verschmelzung von bäuerlichen Formen mit den jugendstiligen Marketeriebildern entstand hier eine elsässische Variante des Art Nouveau.

Eine enorme Skala innerhalb des eigenen Oeuvres zeichnet auch Hansi aus. Typisch jugendstilig ist seine berühmte „*Dame mit Iris*“. Einige seine Zeichnungen, die politisch motiviert sind, verzichten dagegen auf die Stilisierung des Jugendstils und bedienen sich einer realistischen Darstellungsweise.

Léon Elchinger verwendete in seiner Keramik traditionelle Soufflenheimer Engobemuster und schuf gleichzeitig keramische Werke, die einen höchst innovativen Jugendstil

repräsentieren. Während die Soufflenheimer Muster stilistisch eindeutig als elsässisch zu erkennen sind, sind seine experimentellen, oft mit Lüsterglasuren versehenen Werke geographisch nicht zuzuordnen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sowohl im Hinblick auf die Chronologie als auch auf die Dynamik der neuen Bewegung Straßburg im Kunstgeschehen am Oberrhein ganz vorne steht. Die politisch und psychologisch motivierte Suche nach einer selbständigen, typisch elsässischen Formensprache löste in Straßburg eine ausgesprochen kreative Eigendynamik aus. Straßburg befand sich an der Schnittstelle des deutschen und französischen Jugendstils und hat dementsprechend mannigfaltige Werke hervorgebracht.

Anmerkungen

- 1 Barrès Aussage aus dem Jahr 1902 zitiert nach: Zeev Sternhell: Maurice Barrès et le nationalisme français, Paris 2000, S. 366.
- 2 Stefan Fisch: Das Elsass im deutschen Kaiserreich (1870/71–1918), in: Michael Erbe (Hrsg.): Das Elsass. Historische Landschaft im Wandel der Zeiten, Stuttgart 2002, S. 125, 134.
- 3 Susanne Tschirner: Elsaß, Köln 1998, S. 45.
- 4 Stefan Fisch: Das Elsass im deutschen Kaiserreich (1870/71–1918), in: Michael Erbe (Hrsg.): Das Elsass. Historische Landschaft im Wandel der Zeiten, Stuttgart 2002, S. 126.
- 5 Stefan Fisch: La Grande Percée, in: Strasbourg 1900, naissance d'une capitale, Strasbourg 2000, S. 242.
- 6 Otto Flake: Straßburg und das Elsaß, Straßburg 1906, S. 85.
- 7 Georges Ritleng: Die Entwicklung des Kunstgewerbes in Elsaß-Lothringen seit 1870, in: Kunstgewerbeblatt N. F. 18.1907, S. 217.
- 8 Mehr zu diesem Thema siehe: François Igersheim: Das Elsass um 1900. Die elsässische Renaissance, in: Joanna Flawia Figiel: Jugendstil am Oberrhein. Kunst und Leben ohne Grenzen, Ausst. Kat., Karlsruhe 2009, S. 147–153.
- 9 Mehr zu diesem Thema: Christophe Didier: Die Brüder Matthis und das literarische Leben des Reichslandes Elsass-Lothringen, in: François Pétry und Christophe Didier: Le monde fraternel d'Albert et d'Adolphe Matthis. Strasbourg et l'Alsace de 1890 à 1940, Straßburg 2006, S. 35–36.
- 10 Mehr zu diesem Thema: Jean-Louis Elloy und Christophe Didier: Ein schwieriges Erwachen. Der neue Geist und die nationale Problematik am Beispiel der Presse im Reichsland Elsass-Lothringen, in: Joanna Flawia Figiel: Jugendstil am Oberrhein. Kunst und Leben ohne Grenzen, Ausst. Kat. Karlsruhe 2009, S. 28–36.
- 11 Ebd. S. 33.

- 12 Mehr zu dem Künstler Hansi: Christane Peltre: Weit mehr als Kirchtürme und Weinberge, in: Joanna Flawia Figiel: Jugendstil am Oberrhein. Kunst und Leben ohne Grenzen, Ausst. Kat., Karlsruhe 2009, S. 177–180.
- 13 Mehr zu diesem Thema: Etienne Martin: Charles Spindler und der Kreis von St. Léonard. Regionalismus und Moderne um 1900 im Elsass, in: Joanna Flawia Figiel: Jugendstil am Oberrhein. Kunst und Leben ohne Grenzen, Ausst. Kat., Karlsruhe 2009, S. 164–169.
- 14 Bernd Krimmel: Charles Spindler, Ausst.-Kat., Darmstadt 1984, S. 9–10.
- 15 Ferdinand Dollinger: Le problème alsacien et la littérature, in: Elsässische Illustrierte Rundschau, 5.1903, S. 79.
- 16 Mehr zu Kunschthaaf siehe: Arnaud Weber: Der „Kunschthaaf“. Schmelztiegel der elsässischen Kultur, in: Joanna Flawia Figiel: Jugendstil am Oberrhein. Kunst und Leben ohne Grenzen, Ausst.-Kat. Karlsruhe 2009, S. 170–176.
- 17 Arnaud Weber: Le Kunsschthafe, creuset de la culture alsacienne, in: Strasbourg 1900 – naissance d'une capitale, Strasbourg 2000, S. 136–141.
- 18 Jean Claude Richez: Aux origines de l' école des arts décoratifs. Les malentendus de la modernité, in: Strasbourg 1900 – naissance d'une capitale, Strasbourg 2000, S. 98–107.
- 19 Verwaltungsbericht 1890–1899, zitiert nach: Jean Claude Richez: Aux origines de l' école des arts décoratifs. Les malentendus de la modernité, in: Strasbourg 1900 – naissance d'une capitale, Strasbourg 2000, S. 100.
- 20 Georges Ritleng: Die Entwicklung des Kunstgewerbes in Elsaß-Lothringen seit 1870, in: Kunstgewerbeblatt N. F. 18.1907, S. 224.
- 21 Émile Schneider, zitiert nach: Jean Claude Richez: Aux origines de l' école des arts décoratifs. Les malentendus de la modernité, in: Strasbourg 1900 – naissance d'une capitale, Strasbourg 2000, S. 105.
- 22 Charles Spindler, in : AMS, IV 274/1512, zitiert nach: Jean-Claude Richez: Aux origines de l'école des arts décoratifs. Les malentendus de la modernité, in: Strasbourg 1900 – naissance d'une capitale, Strasbourg 2000, S. 105.
- 23 Die Kritik erschien in der Strassburger Post vom 15. März 1908; hier zitiert nach: Alexandre Tourscher: Strasbourg-Nancy – autour de l'exposition de l'école de Nancy en 1908, in: Strasbourg 1900 – naissance d'une capitale, Strasbourg 2000, S. 143–144.
- 24 Alexandre Tourscher: Strasbourg-Nancy – autour de l'exposition de l'école de Nancy en 1908, S. 144.
- 25 Ebd. S. 145.
- 26 Zitiert nach: Antoinette Le Normand-Romain: Rodin à l'Exposition d'art français contemporain (Strasbourg, 1907), in: Strasbourg 1900 – naissance d'une capitale, Strasbourg 2000, S. 65.
- 27 Étienne Martin: Charles Spindler et le cercle de Saint-Léonard. Régionalisme et modernité, in: Strasbourg 1900 – naissance d'une capitale, Strasbourg 2000, S. 92.
- 28 Antoinette Le Normand-Romain: Rodin à l'Exposition d'art français contemporain (Strasbourg, 1907), in: Strasbourg 1900 – naissance d'une capitale, Strasbourg 2000, S. 64.



Anschrift der Autorin:
Dr. Joanna Flawia Figiel
Badisches Landes-
museum
76131 Karlsruhe



Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hrsg.)
Jugendstil am Oberrhein
Kunst und Leben ohne Grenzen

*Museumsausgabe vergriffen –
gebundene Ausgabe im Buchhandel noch erhältlich*

376 Seiten, 380 Farbabb., 24,5 x 28 cm, geb.
39,90 € ISBN 978-3-7650-8510-9

www.gbraun-buchverlag.de **G. BRAUN BUCHVERLAG**