

Meier-Graefes Weg zur Kunst

Die »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst«, die im Frühjahr 1904 in drei großformatigen Bänden bei dem Stuttgarter Verleger Julius Hoffmann erschien, hat Meier-Graefes Ruhm begründet.¹ Sie ist das Ergebnis einer komplexen Entwicklung. Das außerordentlich Lebendige, aber auch Verwirrende an dem Buch, das Meier-Graefe sein »besseres Ich« genannt hat,² ergibt sich aus der Tatsache, daß der Autor zwischen zwei Standpunkten schwankt, zwischen seinem Wunsch nach einer tiefgreifenden Stilbewegung, die alle Künste erfassen und der gesamten Lebenswelt ein harmonisches Gesicht geben würde, und seiner Neigung zur reinen Malerei und Plastik, die er »abstrakte« Kunst nennt.³ Mutatis mutandis könnte man von Meier-Graefes opus magnum das sagen, was Muther von seiner eigenen »Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert« – einem Meilenstein der modernen Kunstgeschichtsschreibung zehn Jahre vor der »Entwicklungsgeschichte« – schreibt: der Fehler »bestand darin, daß ich Unvereinbares zu verschmelzen, ein Geschichtswerk und ein Kampfbuch zu schreiben suchte«.⁴

¹ Ich danke Ingrid Grüninger, die sich die Mühe nahm, den Aufsatz durchzusehen und Ursula Renner-Henke für ihre Ratschläge; und es sei all jenen gedankt, die ihre Genehmigung gaben, neues Material zu veröffentlichen.

² In einem Brief an Harry Graf Kessler vom 28.3.1904, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Kessler.

³ »Abstrakt«, weil die Kunst nicht mehr in lebendiger Beziehung zur Gesellschaft steht, sondern ein Ausstellungsgegenstand, ein Kauf- und Spekulationsobjekt, ein Luxusartikel ohne Lebensnotwendigkeit geworden ist.

⁴ Vgl. Richard Muther: Aufsätze über bildende Kunst. Berlin 1914, S. 42. Die Wichtigkeit und der Einfluß von Meier-Graefes »Entwicklungsgeschichte« von 1904 wurden dadurch verwischt, daß zwischen dieser bedeutenden Veröffentlichung und der späteren grundsätzlich verschiedenen Ausgabe, von der der Autor bedauert hat, denselben Titel beibehalten zu haben (die drei Bände der umgearbeiteten Ausgabe erschienen zwischen 1914 und 1924), nicht eindeutig unterschieden wurde. Dies ist der Fall sowohl bei Kenworth Moffett: Meier-Graefe as art critic. München 1973, wie bei der Neuauflage der »Entwicklungsgeschichte« in 2 Bänden. München 1966 (Benno Reifenberg betont in seiner langen Einführung vor allem die reifere sprachliche Form der 2. Ausgabe) und ebenfalls bei der letzten Ausgabe des Werks (2 Bde. München 1987. Mit einem Nachwort von Hans

Das scheinbar Unvereinbare an dem epochalen Werk geht aus Meier-Graefes Werdegang, der hier kurz skizziert wird, hervor; aber auch der Zeitpunkt der Entstehung der »Entwicklungsgeschichte« ist bedeutsam. Meier-Graefe schrieb an seinem großen Werk in den Jahren 1899–1903, zu einer Zeit, als der Jugendstil vorherrschte, aber auch in Frage gestellt wurde (namentlich auf der ersten internationalen Ausstellung moderner dekorativer Kunst in Turin 1902); als die Großen der impressionistischen Generation – Cézanne, Degas, Renoir, Monet, Rodin – anfangen, berühmt zu werden, während die Meister der postimpressionistischen Generation, damals nur eingeweihten Kreisen bekannt – Van Gogh, Seurat, Gauguin – nicht mehr lebten, und das Werk der Jüngeren, die ihnen folgten, noch nicht zu überblicken war.

Die schriftstellerischen Anfänge

Meier-Graefe begann als Literat. Die frühen Werke, von der ersten Novelle »Ein Abend bei Excellenz Laura« (1892) bis zu der Romanfolge »Die Keuschen« (1897), die er später als eine »Jugendsünde« betrachtete,⁵ zeugen von schriftstellerischem Talent, sind aber vor allem interessant als eine verschlüsselte Auseinandersetzung mit dem Vater. Man kann pointiert sagen, daß Meier-Graefe sich gegen die überragende Vaterfigur schreibend zu behaupten suchte.⁶ Er übernahm zugleich die gefürchtete Ironie des Vaters, die, gepaart mit Humor und

Belting). Fortan wird hier ausschließlich die erste Ausgabe von 1904 zitiert, sofern nicht anders angegeben.

⁵ Ich besitze ein Exemplar von Fürst Lichtenarm: *Die Keuschen. Eine Folge von Romanen aus dem Liebesleben im neunzehnten Jahrhundert.* Bd. 1. Schuster und Löffler 1897, mit einer Widmung an die spätere Sekretärin der Marées-Gesellschaft: »Noch eine Jugendsünde«, 2.7.20.

⁶ Der späte autobiographische Roman »Der Vater« (Fischer 1932), der »Roman einer Generation« (René Schickele an Meier-Graefe, 26.5.32), bestätigt das. Da, wo andere derselben Generation sich an der »Vaterfigur« Nietzsche orientierten, den Meier-Graefe mit bitterer Ironie bekämpfte, blieb er dem Vater verbunden. Joseph Roth schreibt in seiner Rezension von »Der Vater«: »Es ist, wie wenn der Sohn über dem Grabe seines Vaters ein Denkmal aufrichtete und dieses Denkmal stünde schon im Geiste da, während es errichtet wird, und der Erbauer gestaltete die Etappen seines eigenen Lebens, zugleich mit den Zügen seines toten Vaters.« (Frankfurter Zeitung, 20.11.1932).

Beobachtungsgabe, schon seine frühen literarischen Werke auszeichnet.

Auch die Gründung der Zeitschrift PAN 1894 kann als Protest gegen die Vatergeneration angesehen werden, als ein »Tempel«,⁷ in dem der Schönheit geopfert wurde, in Auflehnung gegen die Tretmühle der gründerzeitlichen Väter. Wir besitzen aus den Anfängen des PAN einen Brief von Meier-Graefe an Bodenhausen, der ein interessantes Licht auf seine damalige Einstellung wirft. Er äußert sich hier offen über eine kleine Dichtung von Bodenhausen:

Sagen Sie mir nur eins, warum wollen Sie durchaus auch produzieren? Es ist ja trotz dieses opus möglich, daß Genie hinter Ihnen steckt, aber warum wollen Sie's zum Schaffen verwenden, denken Sie vielleicht, daß zum Genießen weniger Genie gehört, zu jenem Genießen, von dem Huysmans in *A rebours* erzählt, zu dem Sie fähig sind, Sie vor allen Dingen! Heute produziert alles, jeder der mal geliebt, gehungert, genossen, gelitten hat schreibt und publiziert.⁸

Und er kommt zu dem Schluß: »Sie sind der geborene Mann für eine Sache wie unseren Pan (...) jener wirklich geheime Aufsichtsratsvorsitzende«.⁹

Meier-Graefe selbst war nicht dieser »durch und durch aristokratische Mensch«, als den er Bodenhausen in dem Brief anspricht. Für ihn war die Feder das Instrument seiner Befreiung und seines Kampfes. Zum PAN steuerte er eine Dichtung bei: »Rote Lilien – Poesie«, welche durch den erzwungenen Rücktritt der ersten Redaktion, die er und Bierbaum leiteten, nicht erschien und verschollen ist.¹⁰ Da man sich nur schwer Lyrik von Meier-Graefe vorstellen kann, hat es sich vermutlich um die stimmungsvolle Beschreibung eines Erlebnisses

⁷ Dies ist die verschlüsselte Bezeichnung für PAN in »Der Vater«, S. 282f.

⁸ Teilabdruck in: Eberhard von Bodenhausen: *Ein Leben für Kunst und Wirtschaft*. Hg. von Dora Freifrau von Bodenhausen-Degener. Düsseldorf und Köln 1955, S. 56 (dort fälschlich statt »publiziert« »querelliert«).

⁹ Brief vom 10.5.1894, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Bodenhausen.

¹⁰ Vgl. Meier-Graefes Brief an Alfred Lichtwark vom 1.7.1895, Kunsthalle Hamburg, Lichtwark-Archiv; hier erörtert er den geplanten Inhalt von PAN, Heft 3, das er allein redigieren wollte; für die eigene »Poesie« sah er Illustrationen von Eckmann vor.

oder eines modernen Milieus gehandelt, etwa in der Art, wie er in dem frühen Text über Munch drei Bilder des Malers beschreibt.¹¹

Wir finden gelegentlich die Behauptung, daß es von Anfang an beim PAN eine Trennung der Kompetenzen gegeben habe: Bierbaum als zuständiger Redakteur für literarische, Meier-Graefe für bildkünstlerische Belange. Diese Meinung ist wohl von der späteren Entwicklung der beiden Autoren beeinflusst und auch von der Tatsache, daß der wenig ältere Bierbaum damals als Dichter und Herausgeber schon bekannt war. In Wirklichkeit waren beide angehende Schriftsteller mit literarischem Interesse für Kunst. Meier-Graefes Wandel während seiner kurzen PAN-Tätigkeit, sein Einsatz für einen PAN-Kunstsalon, ist um so bemerkenswerter.

Hier ist die Beziehung zwischen PAN und dem Deutsch-Pariser Japanhändler Siegfried Bing von Bedeutung.¹² Die PAN-Redaktion trat in einem wichtigen Zeitpunkt mit Bing in Verbindung, nämlich als dieser im Begriff war, sein Japangeschäft in ein neuartiges Unternehmen, den Salon de l'Art Nouveau zu verwandeln.¹³ Von dem Moment an setzte Meier-Graefe alle Mittel in Bewegung, um einen Kunstsalon für PAN ins Leben zu rufen. Er war zu der Überzeugung gekommen, daß der Salon keine Erweiterung »PANs« bedeute, sondern »die notwendige zweite Hälfte, ohne die die erste (die Zeitschrift. Verf.) verkümmert«.¹⁴ Durch die Probleme innerhalb »PANs« wurde dieses Vorhaben nicht verwirklicht.¹⁵ Meier-Graefe verließ Deutschland und

¹¹ Das Werk des Edvard Munch. Vier Beiträge. Hg. von Stanislaw Przybyszewski. Berlin 1894, S. 77f.

¹² Zu Bing vgl. Gabriel P. Weisberg: *Art Nouveau Bing*. Washington 1986.

¹³ Vgl. PAN-Kopierbuch, 13.5.1895–7.8.1895, S. 311 und 411, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Flaischlen/Pan. Vgl. auch meinen Artikel »Über die Anfänge des neuen Stils«. In: Kat. Henry van de Velde – Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Hg. von Klaus-Jürgen Sembach und Birgit Schulte. Köln 1992, S. 150.

¹⁴ Vgl. Meier-Graefe an Lichtwark, 12.7.1895, Kunsthalle Hamburg, Lichtwark-Archiv. Für Meier-Graefe war ein Kunstsalon in erster Linie eine ökonomische Notwendigkeit: »die Künstler gewinnt man nicht ohne Kosten auf die Dauer, aber wenn man zugleich ihre Sachen verkauft oder wenigstens ausstellt, werden sie leicht zugänglich. Und nun die Möglichkeit, Material zu bekommen, es zu übersehen, das ist ohne einen Salon so gut wie unmöglich, oder man wird von unrentablen Transportkosten aufgeessen.« (ebd.)

¹⁵ Vgl. meine beiden sich ergänzenden Artikel: »Der Streit um Toulouse-Lautrec in Deutschland«, in: Kat. Pariser Nächte, Toulouse-Lautrec, Kunsthalle Bremen 1994, S. 48f.

ging als »Salonspezialist« nach Paris, wo er im November 1895, kurz vor der Eröffnung von Bings Salon de l'Art Nouveau eintraf. Noch vor seiner Übersiedlung schrieb er dem Freund Julius Levin: »Du weißt, daß ich Fachmann für die Salonidee bin, die ich mit vieler Arbeit ausgeheckt habe, man kann mit dieser Chose sozusagen ein Kulturwerk verrichten.«¹⁶

Der Übergang zur »Nutzkunst«

Sein »Kulturwerk« betrieb der mit Schulden von PAN entlassene Redakteur¹⁷ mit keinem anderen als Bing! Und zwar mit Wort und Tat. Im Frühjahr 1896 hatte Meier-Graefe die künstlerische Leitung des Salons de l'Art Nouveau übernommen,¹⁸ wo er im Mai eine Munch-Ausstellung und im Juni die bedeutende »Exposition internationale du livre moderne« organisierte. Er schrieb nun hauptsächlich über das moderne Kunstgewerbe und die kulturhistorische Bedeutung von l'Art Nouveau.¹⁹ Dabei entwickelt er das, was er in einem Brief an Dehmel seinen »kalten Stil« nennt: »es giebt kein besseres Mittel dafür als die Art Kunstschreiberei, die ich jetzt schreibe; über Bedarfskunst wie Sie es nennen. Ich will ein ganzes Buch darüber schreiben, ich sage Ihnen das drainiert, weil es hierbei nur auf Intelligenz ankommt, nicht auf Phantastereien.«²⁰

Er bemühte sich schon zur Bing-Zeit um einen Verleger für ein Buch über modernes Kunstgewerbe, das er »Kunst im Hause« betiteln wollte. Es kam nicht dazu; stattdessen gelang Oktober 1897 die

und »Die Zeitschrift Pan und das Ausland (1894–1895)«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 39, 1995, S. 267f.

¹⁶ Meier-Graefe an Julius Levin, 31.10.1895, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Julius Levin.

¹⁷ Die auf einer Auslandsreise Sommer 1895 gemachten Ankäufe für den geplanten PAN-Salon wurden Meier-Graefe nach dem PAN-Krach angelastet; die von ihm erworbenen Kunstobjekte waren, nebst der gewonnenen Erfahrung, eine Veranlassung, seine Salonidee auszuspinnen.

¹⁸ Vgl. Kat. Henry van de Velde, a.a.O., S. 154.

¹⁹ Vgl. »Dekorative Kunst«. In: Neue Deutsche Rundschau, Juni 1896; eine Folge von drei Artikeln über L'Art Nouveau in: Das Atelier, 1896, H. 5, 6 und 8; »L'Art Nouveau«. In: Illustrierte Frauenzeitung, 1.6.1896.

²⁰ Meier-Graefe an Richard Dehmel, 11.1.1898, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Dehmel-Archiv.

Gründung der ersten Zeitschrift, die sich ausschließlich und auf internationaler Ebene mit der neuen Bewegung im Kunstgewebe befaßte: »Dekorative Kunst«. Meier-Graefe schrieb über drei Jahre lang als Herausgeber und verantwortlicher Redakteur des Blattes, mit Wohnsitz in Paris, den Hauptteil der Artikel unter den verschiedensten Decknamen und Siglen.²¹ Ab Oktober 1898 erschien die monatliche Zeitschrift auch auf französisch als »L'Art Décoratif«, was dem Herausgeber die Möglichkeit gab, die Artikel zu variieren und jeweils dem nationalen Publikum anzupassen.²²

Meier-Graefes erste Abhandlung über dekorative Kunst, die in der »Neuen Deutschen Rundschau« erschien, ursprünglich 130 Seiten umfaßte und »Decorative Kunst in moderner Aesthetik« betitelt werden sollte,²³ ist auch als Übergang zu einer eindringlich anschaulichen Sprache wichtig. Wir finden brillante Formulierungen über das Plakat als »wandelnde Staffelei«, »überall ist sie die Visitenkarte der Völker, die moderne Kunst haben«. Er spricht von der »Affiche, diese reizende Grisette der Kunst«, denn »Chéret hat sie geschaffen, der Künstler, dessen Hand so schnell über den lithographischen Stein huscht, wie die junge Pariserin über die Straße, hier und da einen bunten Fleck und überall vergnügte Gesichter zurücklassend«. Wir finden aber auch die antibürgerliche Geste der einstigen Bohème:

Man ist in Malerei und Literatur des ewigen coin de la nature (Anspielung auf Zola. C.K.) überdrüssig geworden. (...) Der coin de la nature flog in die Rumpelkammer, und bei dieser Gelegenheit entdeckte man dort, wie immer bei solchen Procedures, sehr interessante Dinge, die zwar nicht neu, aber so alt waren, daß man sie modern hergerichtet, getrost als neu herausgeben konnte.²⁴

²¹ Neben dem Hauptpseudonym, (γ) – vgl. hierüber Alfred Walter Heymel an Marie Schultze, 5.4.1900. Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Heymel – ω, γ/ω, β/p, β, κ, G, J, R, M. G., ss, S, C, B, X, r, e, G. M. Jacques, Musey-Grévin und sogar J. Meier-Graefe sowie einige nicht unterzeichnete Artikel.

²² Es würde sich lohnen, dies im einzelnen zu untersuchen, um Meier-Graefes subtilen Spiel mit dem deutschen und dem französischen Geschmack auf die Spur zu kommen.

²³ Vgl. Kat. Henry van de Velde, a.a.O., S. 153f.

²⁴ Neue Deutsche Rundschau, wie in Anm. 19, S. 544f.

Der Stil des führenden Kritikers der kunstgewerblichen Bewegung wird prägnanter, gezielter, kämpferisch. Im Prospekt von »Dekorative Kunst« heißt es:

Es ist nicht schwer, in der selbständigen, gewerblichen Schöpfung, die sich in Amerika, dem Lande ohne Malerei vollzieht, ein Zeichen durchdringender Gesundheit und in der überreichen Raffiniertheit der modernen französischen Malerei ein – glänzendes – Omen für die Décadence unserer Nachbarn zu erblicken. Diese glänzende Kunst, die wir in ihrer Art mit Recht bewundern, ist in unserem Sinne hilflos. Sie vermag nicht einen guten neuen Stuhl, ein brauchbares Geschirr, eine vernünftige moderne Architektur, eine geschmackvolle Tapete zu machen. Diese Dinge sind uns aber heute notwendiger. Lieber keine Bilder – zunächst gute Wände! (...) Es ist eine geistige Hygiene, ja, eine Forderung der Wahrheit, die verlangt, daß die Dinge, mit denen wir uns umgeben, Art von unserer Art, vor allem Geist unserer Zeit sind.²⁵

Es gehört wenig Phantasie dazu sich vorzustellen, warum Meier-Graefes Position in der französischen Hauptstadt keine bequeme war. Er leitete als Deutscher in Paris ein deutsches Blatt, das sich wie kein zweites für angewandte Kunst einsetzte, deren Ansehen, wie er verkündete, in Frankreich am tiefsten stand. So 1904 in der »Entwicklungsgeschichte«: »in einem Lande, dessen Kunst von Amateuren geleitet wird«, gibt es eine große Kunst und »eine erbärmliche allgemeine Aesthetik«.²⁶ Als im Oktober 1898 die französische Ausgabe des Blattes »L'Art Décoratif« erschien, war das ganze erste Heft ausgerechnet dem Flamen Henry van de Velde gewidmet, der mit seiner Einrichtung des Salons de L'Art Nouveau Ende 1895 von der Pariser Kritik und Künstlerschaft abgelehnt worden war.²⁷ Während Bing aus dieser Abweisung die Konsequenzen zog und sich nach und nach dem französischen Geschmack anpaßte,²⁸ behauptete Meier-

²⁵ Prospekt im Archiv des Friedrich Bruckmann Verlags, München.

²⁶ Entwicklungsgeschichte, Abschnitt »Die Stilbewegung auf dem Kontinent«, Kap. »Frankreich«, S. 627f.

²⁷ Damals wurden Stimmen gegen den Deutsch-Juden Bing laut, obwohl sich dieser längst einen Platz im Pariser Kunstleben geschaffen hatte und 1876 französischer Staatsbürger geworden war (vgl. Gabriel P. Weisberg, a.a.O.).

²⁸ Vgl. Debora L. Silverman: Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Berkeley und Los Angeles 1989, S. 283.

Graefe kompromißlos seine Unabhängigkeit und kämpfte für seine Ideen,²⁹ ohne auf die praktischen Folgen zu achten. Als er Ende 1899 seinen eigenen Laden, la Maison Moderne, eröffnete, war es wiederum van de Velde, der die Einrichtung und die Fassade schuf. Er hielt ihn eben für den führenden Künstler der Stilbewegung.³⁰

In seinem Artikel über l'Art Nouveau staunt Meier-Graefe, wie ausgerechnet Edmond de Goncourt, einer der ersten, die den japanischen Import förderten, in seinem eigenen Haus so sehr gegen den japanischen Geist handeln konnte. Die Kunst Japans war auf die Schaffung eines intimen harmonischen Milieus gerichtet, ein Ideal, dem Bing als moderner Europäer nacheiferte.³¹ Die Brüder Goncourt hingegen schufen mit dem »Trödlersinn der gelehrten europäischen Sammler« ein völlig unwohnliches Haus, das mit allen möglichen Objekten und Kunstwerken, speziell aus Japan und dem französischen 18. Jahrhundert, vollgestopft war. Nach dem Tod von Edmond de Goncourt wurde nach dessen eigenem Willen das Erbe der beiden Dichter-Sammler durch einer Reihe von Auktionen zerstreut (Bing verfaßte den Katalog der fernöstlichen Werke), aber das Haus blieb als literarisches Monument in einer zweibändigen Beschreibung als »La Maison d'un Artiste« (1881) erhalten. Meier-Graefe sieht in diesem »bric à brac-Ideal« etwas typisch Französisches.³² Für Goncourt jedoch, so meint er, war sein Haus

sein Atelier, seine Werkstätte, in der er sein ganzes Leben verbrachte; er gehörte zu den Glücklichen denen die Arbeit zugleich den Genuß giebt. Es ist also nicht seine Schuld, wenn die Pariser aus seinem Milieu die

²⁹ Diese Bereitschaft spüren wir gleich im ersten programmatischen Artikel über L'Art Nouveau in: Das Atelier. Anfang März 1896, S. 3: »keine einzige Kritik hat sich die Mühe genommen, überhaupt erst einmal den Standpunkt festzusetzen, von dem aus das Werk (L'Art Nouveau. C.K.) beurtheilt werden muß, das man mit anderen Augen anzusehen hat, als die Ausstellung im Champ de Mars oder dergl.«

³⁰ Über Meier-Graefe und van de Velde, vgl. Kat. Henry van de Velde, a.a.O., S. 161f.

³¹ Vgl. die herbe Kritik an Bings l'Art Nouveau im Journal von Edmond und Jules de Goncourt. Paris 1889, Bd. 3, S. 1213 (30.12.1895).

³² Im Gegensatz zu Meier-Graefes Urteil, sieht Debora L. Silverman (a.a.O.) gerade in den Goncourts die wichtigsten Mittler des französischen Jugendstils durch ihre Wiederentdeckung des »intimen« 18. Jahrhunderts und seiner Kunstgewerbetradition.

verbriefte Erlaubnis ableiten, sich weiter mit altem Plunder zu umgeben, anstatt mitzuhelfen, der neuen Zeit ein neues Gewand anzuziehen.³³

Dies wollte Meier-Graefe mit seiner *Maison Moderne* leisten.

Meier-Graefes Einrichtungsgeschäft wurde genau fünf Jahre nach Bings Salon eröffnet. Die prekäre materielle Situation erlaubte ihm nicht eher, seine Ideen in die Praxis umzusetzen. Das »neue Kunsthaus« wurde in »Dekorative Kunst« angekündigt:

Es handelt sich um ein am nächsten den Münchener Werkstätten verwandtes Unternehmen, einer Vereinigung von Künstlern zu kommerziellen Zwecken, also im Genre nichts gerade Neues, nur auffallend dadurch, daß es in dieser Form in Paris zu stande kommt. Man will nicht unbedingt billige Dinge schaffen, wohl aber solche, bei denen der Preis zum verwendeten Material und der benützten Technik in einem rationellen Verhältnis steht und die, ohne zu verlieren, vervielfältigt werden können. Schon dieser Paragraph bedeutet für französische Verhältnisse den reinen Anarchismus.³⁴

Es folgt Meier-Graefes übliche Kritik am Pariser Amateur, der selbst in gewerblichen Dingen auf das einmalige Exemplar Wert legt: »Die ästhetische Folge ist der Mangel jedes Nutzstils.«³⁵

In »L'Art Décoratif« wird zwei Monate später die bevorstehende Eröffnung der »Maison Moderne« erörtert:

Les objets mis en vente coûteront ce qu'ils valent réellement; on les paiera ce qu'on les paierait au Louvre et au Bon Marché si le Louvre et le Bon Marché en vendaient. Or si simple que cela puisse paraître, c'est au contraire très nouveau, en France du moins, et cela constitue un important progrès...³⁶

Was dem deutschen Leser als »reiner Anarchismus« für französische Verhältnisse dargestellt wurde, wird hier dem französischen Publikum als Fortschritt vorgeführt. Daß dieses Unternehmen, das dem französischen Geschmack und der Situation in Frankreich den Kampf an-

³³ Meier-Graefe: Das Erbe der Goncourts. In: *Die Zukunft*, 3.4.1897, S. 37.

³⁴ *Dekorative Kunst*, 2. Jg. Sept. 1899, S. 215.

³⁵ Ebd. Die beste Darstellung der *Maison Moderne* in: Nancy J. Troy: *Modernism and the Decorative Arts in France*. New Haven/London 1991.

³⁶ *L'Art Décoratif*, 2. Jg. Nov. 1899, S. 277.

sagte, auf die größten Schwierigkeiten stoßen mußte, war wohl schon damals für einen anderen als Meier-Graefe vorauszusehen. Aber er war nun einmal ein verwegener Don Quijote ohne einen Sancho Pansa an seiner Seite.

Die Wende um 1900

Die Gründung der Maison Moderne ist als ein lang verfolgtes Ziel von Meier-Graefe durchaus zu verstehen. Andererseits war er zu der Zeit, als sie ihm schließlich gelang, von der neuen Bewegung im Kunstgewerbe, für die er mit so offener Begeisterung eingetreten war, enttäuscht.³⁷ Er gab zwar seine Hoffnungen und seinen »Kampf um den Stil«, wie es in der »Entwicklungsgeschichte« heißt, nicht auf, fühlte sich jedoch mehr und mehr von der großen malerischen Kunsttradition in Frankreich angezogen.

Um die Maison Moderne zu lancieren, stellte Meier-Graefe unter dem Titel »Germinal« eine Mappe von 20 Originaldrucken zusammen, in der französischen Tradition von Martys »L'Estampe originale« (1893–95), von Vollards »L'Album des Peintres-graveurs« (1896) und »L'Album d'estampes originales de la Galerie Vollard« (1897).³⁸ Martys Bemühungen, unterstützt von dem Kritiker Roger Marx, sind im Zusammenhang mit der Wiederbelebung der Originalgraphik zu sehen, aber auch in Verbindung mit der französischen Arts and Crafts-Bewegung. Vollard bevorzugte die sogenannten »peintres-graveurs«, keine beruflichen Hersteller von Druckgraphik, sondern Maler, die sich auch für dieses Gebiet, besonders für die Li-

³⁷ Vgl. den Aufsatz »Epigonen«, »Dekorative Kunst«, Juli 1899, der mit den Worten beginnt: »Es steht das Morgenrot einer neuen Welt noch an dem bewegten künstlerischen Himmel unseres Jahrhunderts, und doch beginnt es schon in der Ferne zu dunkeln.« Man kann die Darlegung seiner Enttäuschung auch als Kampfwaife betrachten im Moment, wo er sich anschickt, selbst in die Arena zu treten. »Epigonen« schließt folgendermaßen: »Aber hier (in Deutschland. C.K.) ist es ganz gewiß der frühe Morgen, den wir erleben. Der Mittag kann uns vielleicht schöne Dinge bescheren.« (Der Aufsatz ist in Meier-Graefe: Kunst-Schreiberei – Essays und Kunstkritik. Hg. von Henry Schumann. Leipzig und Weimar 1987, S. 141f. abgedruckt).

³⁸ Über Martys Unternehmen vgl. Kat. L'Estampe originale – Artistic printmaking in France 1893–1895. Van Gogh Museum. Amsterdam 1991/92; zu Vollards, Una E. Johnson: Ambroise Vollard. Editeur – Prints, Books, Bronzes. Museum of Modern Art. New York 1977.

thographie interessierten. Er hatte damit bei Sammlern wenig Erfolg, was Meier-Graefe nicht entmutigte, es ebenfalls zu versuchen, allerdings mit einer entgegengesetzten Einstellung. In der Selbstanzeige zu »Germinal« lesen wir:

Dieses Ausdrucksmittel gehört in seiner hier vorgetragenen Art uns allein; es gewährt unserer mit Recht auf Sozialisierung der Kunst gerichteten Kultur ein ideales Mittel, die unzugängliche Einheit des Kunstwerkes aufzuheben, ohne dieses auch nur um eine Nuance zu schmälern.³⁹

Hier zeigt sich Meier-Graefes zwiespältige Situation: Er steht einerseits in der französischen Tradition der »estampe originale«, die sich an Kenner und Sammler wendet, strebt aber andererseits mit seinem Vorhaben eine »Sozialisierung der Kunst« an. In seiner Antwort auf eine Rundfrage über die Schaffung eines »Salon de la Gravure« spricht er sich für Farbdrucke aus, »qui peuvent décorer l'intérieur et remplacer le tableau. Il faudrait renoncer complètement à l'eau-forte et aux gravures d'amateurs.«⁴⁰ Er befürwortet Druckgraphik, die als Wandschmuck dienen kann, und verwirft graphische Blätter, die in den Mappen der Liebhaber verschwinden – man denke an Daumiers berühmte Graphiksammler-Darstellungen.

Dieselbe Ambivalenz kennzeichnet Meier-Graefes Tätigkeit. Während er sein Amt als Ideologe und Kritiker der Stil-Bewegung fortführt (bis Mai 1901 in »Dekorative Kunst«, bis Mai 1902 in »L'Art Décoratif«) und ihn die absorbierende Aktivität des Ladeninhabers und Werkstättenleiters in Anspruch nimmt, arbeitet er an seiner Geschichte der modernen Kunst. Sprechendes Zeichen dieser Ambivalenz ist die Tatsache, daß er, angeregt durch die Atmosphäre des »Bloemenwerfs«, in der wohltuenden Harmonie des selbstgeschaffenen Heims seines Freundes Henry van de Velde unweit Brüssel, an

³⁹ In: Die Zukunft, 23.12.1899, S. 527. Der Titel »Germinal« bezieht sich auf Zolas Roman und auf den Monat dieses Namens in dem Kalender der französischen Revolution, den Monat des Keimens. Vgl. Moffett, Meier-Graefe, S. 160f. (dort auch Liste der beteiligten Künstler).

⁴⁰ In: L'Estampe et l'Affiche, 3. Jg 1899, S. 156. (Ich verdanke diesen Hinweis Arsène Bonafous-Murat, Paris).

seiner »Entwicklungsgeschichte« arbeitet.⁴¹ In Paris blieben hierfür nur die Nächte zwischen Buchführung und Kopfzerbrechen über sein Geschäft.

Die ersten Entwürfe der »Entwicklungsgeschichte« wurden ab Oktober 1899 in der »Insel« veröffentlicht,⁴² noch vor der Eröffnung der Maison Moderne, während das monumentale Werk in dem Moment erschien, als Meier-Graefe sich gezwungen sah, sein Geschäft zu liquidieren.⁴³ Dieses Sichüberschneiden verschiedener Tätigkeiten finden wir in den übereinandergreifenden Schichten der »Entwicklungsgeschichte« wieder.

Im ersten »Beitrag zu einer modernen Aesthetik«, der fast wörtlich als Einleitung in die »Entwicklungsgeschichte« übernommen wurde, erklärt Meier-Graefe, eine »neue Harmonie« zeigen zu wollen: »den Zusammenhang der ›reinen‹ Künste mit der neuen Bewegung.«⁴⁴ Er widerruft seine frühere, »gefährliche« Stellungnahme »Weg mit den Bildern« und erläutert, wie das gemeint war. »Worauf es jedenfalls ankommt, ist, die künstlerischen Güter zu behalten, die wir bisher auf dem Wege der Bilderkunst empfangen haben.« Meier-Graefe ist kein moderner Herostrat. Aber er will sich auch nicht mit der »einseitigen Entwicklung der Malerei« und der »einseitigen Entwicklung unserer Aesthetik« zufriedengeben und hofft auf »eine anderseitige, eine vielseitige Wendung«. Daraus, so behauptet er, »muß eine neue Kunstgeschichte werden, die mehr von Aesthetik handelt als von Kunst, mehr nach Kultur trachtet als nach Malwissenschaft, die den Schwinkel weiter faßt als bisher.«⁴⁵

Meier-Graefes »neue Kunstgeschichte« will entwicklungsfähige Perspektiven öffnen, neue Funktionen entdecken, die ein breites Publikum berühren, denn »eine Kunst, die principiell nur für wenige da ist,

⁴¹ Vgl. Henry van de Velde: *Récit de ma vie*, I, 1863–1900. Hg. von Anne van Loo, unter Mitarbeit von Fabrice van de Kerckhove. Paris 1992, S. 317.

⁴² Vgl. die genauen Angaben im Anhang.

⁴³ Der Verkauf der Maison Moderne findet April 1904 statt, die »Entwicklungsgeschichte« erscheint im Mai. Hätte der Insel Verlag nicht so lange gezögert, ob er das Werk verlegen wolle oder nicht (vgl. im Anhang die Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Werks), wäre das Buch noch während des Bestehens der Maison Moderne erschienen.

⁴⁴ In: Die Insel, 1. Jg. (Nr. 1) Okt. 1899, S. 70. In der »Entwicklungsgeschichte«, 1904, S. 3, ist von dem »Zusammenhang der Künste mit dem Leben« die Rede.

⁴⁵ Ebd., S. 70f.

ist dem Verfall bestimmt«.⁴⁶ Deshalb traf ihn die Kritik an seinem »Kunstsalon«, wenn sie von Malern und Bildhauern, die er bewunderte, herrührte, an einer empfindlichen Stelle. Ende 1901 griff der einflußreiche Schriftsteller und Kritiker Octave Mirbeau die *Maison Moderne* an. Meier-Graefe beklagt sich bitter darüber, daß es ausgerechnet zur Weihnachtszeit geschah, »in der Zeit, wo auch dem Besitzer moderner Kunstsalons das Glück blüht, so Etwas wie einen Käufer zwischen die Finger zu bekommen«. Mirbeau spricht in seinem Artikel von einem gewissen M.G. (gemeint ist Meier-Graefe), »der früher Sammler, dann Agitator für moderne Dinge gewesen und jetzt so weit gesunken sei, im Herzen von Paris ein Kaufhaus mit all diesen Scheußlichkeiten aufzumachen«.⁴⁷ Nach Meier-Graefes Ansicht lag die Sache tiefer:

Mirbeau ist mit Rodin befreundet und Rodin sagte mir eines Tages, er finde alle unsere modernen Stilversuche bête; Degas hatte die Güte, unser Dekor mit einer atheniensischen Bezeichnung zu belegen, die ich mir versagen muß, wiederzugeben; Sisley versicherte kurz vor seinem Tode, die ganze Sache würde nicht ein Jahr mehr halten; und Liebermann hat sich nicht weniger hoffnungslos geäußert. Renoir steht genau auf dem selben Standpunkt; und wenn man herumfragen würde, wäre so ziemlich bei allen modernen Größen der Malerei und der Skulptur die Antwort die selbe.⁴⁸

Meier-Graefe gibt nicht die Hoffnung auf, die »großen Herren« zu besserer Einsicht zu bringen: Sie sollten sich

lieber freuen, daß hier ein Weg gefunden wird, der ihrer bedenklich abstrakten Bedeutung Etwas von moralischer Daseinsberechtigung ertheilt, daß der ungeheuerlichen Unökonomie, die jährlich so und so viele tausend Kilometer Leinwand oder Centner Gips, die nie irgend einen Zweck erreichen, verschwendet, ein bescheidener Nutzen entgegengestellt wird.⁴⁹

⁴⁶ Ebd., S. 71.

⁴⁷ Wir können hier nicht auf den kunstpolitischen Aspekt eingehen, auf das für französische Verhältnisse als Bedrohung empfundene deutsche Unternehmen im Herzen von Paris. Vgl. Nancy L. Troy, a.a.O., S. 47.

⁴⁸ Meier-Graefe: »La Maison Moderne«. In: *Die Zukunft*, 15.2.1902, S. 281. Mirbeaus Artikel »Art Nouveau«, *Le Journal*, 22. 12. 1901, ist in Octave Mirbeau: *Des artistes. Préface d'Hubert Juin*. Paris 1986, S. 387f., wieder abgedruckt.

⁴⁹ In: *Die Zukunft*, 15.2.1902, S. 281.

Meier-Graefe scheiterte mit seinem Kunstsalon, führte aber den Kampf in der »Entwicklungsgeschichte« weiter (speziell im fünften Buch »Der Kampf um den Stil«). Wir finden öfter die Behauptung, daß die Maison Moderne nicht nur moderne »Nutzkunst« vertrat und produzierte, sondern auch Werke der Impressionisten, der Neo- und Postimpressionisten und der Nabis anbot,⁵⁰ was darauf schließen ließe, daß Meier-Graefe in seinem Kunstsalon, wie später in seiner »Entwicklungsgeschichte«, »reine« und angewandte Kunst unter einem Dach vereinigen wollte. Tatsächlich kündigte er selbst an:

Il y aura de plus un département d'objets d'art proprement dits, c'est-à-dire de tableaux et d'œuvres de sculpteurs – il ne fallait oublier les besoins de personne. Pas de tableaux de pacotille, rien que le dessus du panier de la peinture moderne: les consacrés, Manet, Claude Monet, Degas, Cézanne, Renoir, puis les jeunes, Maurice Denis, Van Rysselberghe, Vuillard, Bonnard, etc.⁵¹

Dies kann man als Geste in Richtung des französischen Geschmacks auffassen, sie scheint aber keinem ernsten Vorhaben entsprochen zu haben. Offiziell verkaufte die Maison Moderne keine Malerei, nur Kleinplastiken von Künstlern wie Fortuny, Hoetger, Gurschner, Charpentier, Lerche, Voulot,⁵² und nicht zuletzt von Minne;⁵³ bibelotformige Reduktionen von größeren Werken, wie etwa der Balzac-Kopf

⁵⁰ Vgl. Kenworth Moffett: Meier-Graefe as art critic, a.a.O., S. 38; Nancy L. Troy, a.a.O., S. 44.

⁵¹ Ankündigung der »Maison Moderne« in: *L'Art Décoratif*, Nov. 1899, S. 277; in ähnlichem Sinne in: *Dekorative Kunst*, Sept. 1899, S. 215.

⁵² Vgl. *Documents sur L'Art Industriel au XXe siècle*. Editions de la Maison Moderne. Paris 1901 (mit photographischen Reproduktionen der Werke der Mitarbeiter der Maison Moderne).

⁵³ Dieser Künstler war für Meier-Graefe von besonderer Bedeutung, wie wir noch sehen werden. Meier-Graefe schickte eine Kollektion von Arbeiten Georg Minnes auf die 8. Ausstellung der Wiener Secession, Nov./Dez. 1900, darunter als Hauptstück das Gipsmodell des von Knaben umringten Brunnen. Die fünf identischen Figuren wurden nach der von der Maison Moderne übersandten Form an Ort und Stelle gegossen und nach der Ausstellung dem Präsidenten der Secession, Carl Moll, und seinen Mitarbeitern verehrt. Vgl. *Die Wiener Secession*. Hg. von der Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession. 1986. Bd. 2, S. 27. Vgl. auch *Entwicklungsgeschichte*, S. 541.

von Rodin, wurden ebenfalls angeboten. All dies fiel neben der Produktion der »art industriel« nicht ins Gewicht.

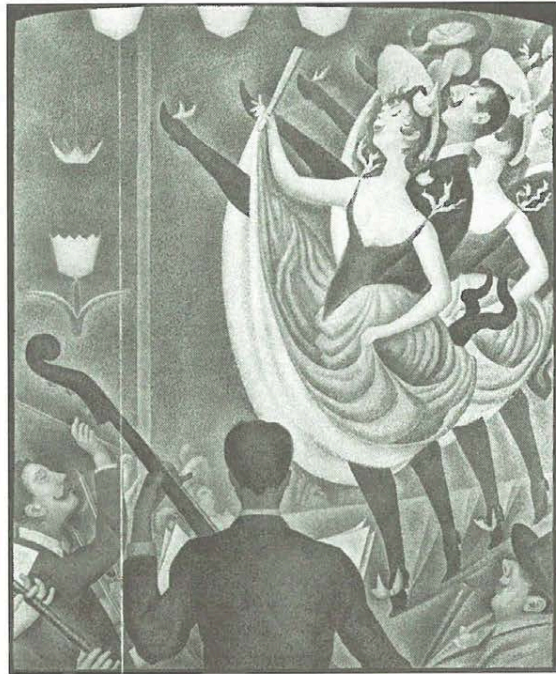
Das will jedoch nicht heißen, daß Meier-Graefe nicht auch Werke der Malerei besessen und gelegentlich vertrieben hat. Von der PAN-Zeit an und sein Leben lang hat er Werke gekauft und vermittelt, ohne selbst Sammler gewesen zu sein.⁵⁴ Einige können nach den Aufnahmen, die wir von den Arbeitszimmern des Herausgebers von »Dekorative Kunst« besitzen, identifiziert werden. Das prominenteste Werk, quasi von programmatischer Bedeutung, ist »Le Chahut« von Seurat (1889–1890), heute im Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterlo. Es schmückte den Redaktionsraum, Rue Pergolèse, in einem Rahmen van de Velde, über einem von ihm entworfenen Kamin.⁵⁵ Meier-Graefe betrachtete Seurats Werke, und nicht zuletzt »Le Chahut«, als »die Lösung eines Problems der Monumentalkunst«.⁵⁶ So gesehen stimmte dieses Werk mit seinem eigenen Ideal der damaligen Zeit überein.⁵⁷

⁵⁴ Vgl. dazu die zahlreichen Hinweise in der noch unveröffentlichten Korrespondenz Meier-Graefes, speziell in den Briefen an Rudolf Alexander Schröder; eine Briefausgabe von Meier-Graefe ist in Vorbereitung.

⁵⁵ Der Redaktionsraum mit dem Bild ist in der van de Velde gewidmeten Nummer von »Dekorative Kunst« und »L'Art Décoratif«, Okt. 1898, S. 25, abgebildet. Meier-Graefe erwarb »Le Chahut« vermutlich 1897; vgl. Journal Inédit de Paul Signac, II, 1897–1898. In: Gazette des Beaux-Arts, Mai/Juni 1952, (unter dem Datum 28.12.1897). Meier-Graefe äußerte sich selbst zweimal über den Kauf des Bildes, aber ohne Angabe eines genauen Datums. In: Europäische Revue, 1925, S. 172, schreibt er: »Ich habe den »Chahut« von Seurat, sein Hauptwerk, für 300 Fr. erworben, um es vor einem Kneipenwirt zu retten, der sein Tanzlokal damit schmücken wollte.« Im Berliner Tageblatt, 13.7.1929, (»Kunsthändler hüben und drüben«) spricht er wiederum vom Händler Moline, »bei dem man damals die Constantin Guys zu 20 Francs das Dutzend kaufte und ich für 200 Francs den »Chahut« Seurats erstand.« Meier-Graefe verkaufte das Bild vor seiner Rückkehr nach Deutschland 1904; in der »Entwicklungsgeschichte«, S. 232, wurde es noch als »beim Verfasser« verzeichnet und im Abbildungsband, S. 103, in einer Photographie von Druet abgebildet.

⁵⁶ Entwicklungsgeschichte, S. 234.

⁵⁷ Als Kessler um dieselbe Zeit ein anderes »monumentales« Werk von Seurat, »Les Poseuses« (heute in der Barnes Foundation, Merion, USA) erwarb, schrieb ihm Meier-Graefe aus Paris: »Signac erzählte mir, daß Sie die Poseuses von Seurat gekauft haben (...) Ich vermute, daß Sie die Poseuses der Nat. Galerie schenken wollen, das wäre eine That, wenn Tschudi, im Gegensatz zu allen anderen Museen, die Annahme durchzusetzen vermöchte.« (11.1.1898, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Kessler). Vgl. das »Journal Inédit« von Signac, a.a.O. (2.1.1898): »De Kessler espère d'ici quelques années pouvoir faire entrer les Poseuses au musée de Berlin, quand les cris excités par les Degas,



Georges Seurat: Le Chahut. 1889/90
(Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller)

Doch war er selbst nicht immer so konsequent, wie uns das bekannte Photo lehrt, das ihn mit seiner Frau Anna in seinem Arbeitszimmer 1897/98 an dem großen Schreibtisch von van de Velde zeigt.⁵⁸ An der Wand die berühmte Dahlientapete seines belgischen Künstlerfreundes und darüber einige gerahmte Bildwerke, darunter die »Madonna« von

les Monet, les Renoir, qui y sont déjà, seront calmés.« Kessler jedoch, stolz auf seine Erwerbung, wollte das großformatige Bild unbedingt im Esszimmer seiner Berliner Wohnung anbringen, obwohl dazu »die Wände« fehlten. So ersann er eine geschickte Lösung, auf die van de Velde, der ihm die Wohnung einrichtete, ironischerweise nicht gekommen war. Die vom Keilrahmen gelöste Leinwand wurde über zwei an der Wand angebrachten Stangen gerollt, so daß nur die Mittelfigur zu sehen war! (vgl. Henry van de Velde: *Récit de ma vie*, a.a.O., S. 355). Wir überlassen es anderen, über den Unterschied zwischen Kessler und Meier-Graefe zu meditieren.

⁵⁸ Kenworth Moffett, a.a.O., Abb. 16.

Munch. Blättern wir nun in der »Entwicklungsgeschichte« (Kapitel »Belgien«), stößt man auf folgende Stelle:

Um ganz sicher zu sein, daß die Bilder nie wieder die Wohnungen der Menschen verderben, bedruckt van de Velde die Wände mit seinen Ornamenten, auf die man in der Tat keine Bilder hängen kann, d.h. gibt statt einem halben Dutzend von alten Gemälden deren hundert neue, die von den früheren der Nachteil unterscheidet, unverrückbar an der Stelle zu bleiben, bis der Tapezierer wiederkommt. (S.672)



Julius Meier-Graefe mit seiner Frau in seinem Pariser Arbeitszimmer
(Schreibtisch von van de Velde) ca. 1897

Die »Entwicklungsgeschichte« ist ein Buch über Kunst und auch ein Kunstbuch. Die Typographie ist elegant und übersichtlich. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, hätte das Buch im Insel Verlag seinen Platz gehabt.⁵⁹ Es ist wohl kein Zufall, daß schließlich der Verlag Julius Hoffmann, der sich dem Kunstgewerbe und der Architektur widmete, das Werk verlegte. Das Archiv des Stuttgarter Verlegers ist verbrannt, aber wir können mit Sicherheit annehmen, daß der Autor Hinweise für die Gestaltung des Buches gab, wie er es auch mit anderen Publikationen getan hat.⁶⁰ Er hatte von früh an ein besonderes Interesse für Buchkunst und beurteilte die französischen Leistungen auf diesem Gebiet im Vergleich mit den fortschrittlicheren in Belgien sehr streng.⁶¹

Meier-Graefes opus magnum kontrastiert schon rein äußerlich mit Muthers »Geschichte der Malerei«. Dieses Werk machte Sensation durch die vielen in den Text eingestreuten photographischen Reproduktionen. Bei Meier-Graefe ist der Text von den Abbildungen, die in einem eigenen Bildband erschienen, getrennt,⁶² während in den Textbänden typographisch hübsche Vignetten und Strichzeichnungen das Ende der Kapitel und der Abschnitte markieren, was dem Buch eine klare, harmonische Gliederung gibt. Dieser Buchschmuck erfüllt nicht nur einen ornamentalen Zweck, er bezieht sich meist auf den Text, manchmal in subtiler Anspielung. So steht vor dem Kapitel »Der Impressionismus in der Plastik« die Strichzeichnung einer Figur vom Portal des Doms zu Reims vor dem Schatten der Rückenansicht von

⁵⁹ Vgl. im Anhang die Weigerung des Insel-Verlags, das Buch zu veröffentlichen.

⁶⁰ Vgl. im Insel-Archiv, Stiftung Weimarer Klassik, Meier-Graefes Korrespondenz mit dem Verlag, 1905/6, über die Gestaltung von »Der junge Menzel«.

⁶¹ Vgl. Zeitschrift für Bücherfreunde, 1. Jg. 1897, »Gegenwärtiger Stand der Büchergerwerbe in Paris und Brüssel« (2 Folgen). S.a. Entwicklungsgeschichte, S. 631: »Das französische Buch ist noch heute, soweit sich überhaupt der Künstler damit beschäftigt, eine Sammlung von Illustrationen und setzt sich mit souveräner Verachtung über die elementarsten Regeln der Typographie hinweg. Seit fünfzig Jahren ist in Paris kein halbwegs brauchbares Druckwerk auf den Markt gekommen.«

⁶² Auch dies nur als Zugeständnis an den Leser: »Zum Verständnis des Textes sind sie (die Reproduktionen, C.K.) nicht nötig, aber ich weiß nicht, ob Muther nicht viel den Bildern verdankt«; Meier-Graefe an den Insel Verlag, 14.9.1902 (zur Zeit, als der Verlag noch die »Entwicklungsgeschichte« herausgeben wollte); vgl. den Anhang.

Rodins »Balzac«. »Der Irrtum war die Monumentalität der Erscheinung«, heißt es im Rodin-Kapitel, zu diesem Werk des Bildhauers.⁶³ Der gewaltige »Balzac«-Schatten war also eine ironische Brechung.

Eine neue Kunstgeschichte?

Meier-Graefe wollte mit seiner »Entwicklungsgeschichte« eine »neue Kunstgeschichte«, eine neue Art, Kunst zu betrachten, geben. Ob es ihm gelungen ist? Das Kapitel »Morris und sein Kreis« beginnt mit der Feststellung:

Einen Ersatz für den Niedergang in den Künsten Englands bietet das englische Gewerbe. (...) Diese Geschichte gehört in der Tat zu den erfreulichsten Kapiteln der modernen Kunst. Das Problem, das sie verbirgt, ist das komplizierteste moderner Betrachtung.⁶⁴

Gemeint ist die Einheit aller Kunst. Meier-Graefe hat nachdrücklich die Anschauung bekämpft, »daß Kunst und Gewerbe getrennte Dinge seien«; aber das englische Beispiel scheint dies zu bestätigen: hier, wo das Gewerbe blüht, darben Malerei und Plastik. Auch in der Einteilung von Meier-Graefes Werk haben wir diese Trennung: einerseits den »Kampf um die Malerei«, ihre Entwicklung, ihre Blüte, andererseits den »Kampf um den Stil« in den verschiedenen Ländern. Die »Entwicklungsgeschichte« begnügt sich nicht mit der Darstellung von vollzogenen Entwicklungen, sie kämpft für ein Einheitsideal von Kunst und Leben. Meier-Graefe ist ein »nützlicher« Historiker im Sinne Nietzsches: ihn interessiert die Kunst »immer nur zum Zweck des Lebens«, die Kenntnis der Vergangenheit »im Dienste der Zukunft

⁶³ Entwicklungsgeschichte, S. 274; vgl. S. 286 die Erwähnung von Carrières Wort über Rodin: »Il n'a pu collaborer à la cathédrale absente«; und S. 297, wo Meier-Graefe eine kleine Figur von Rosso beschreibt, die zu wachsen scheint wie die Figuren in Reims des Abends spät, wenn der Dom im Halbdunkel liegt. Rossos Werke, trotz ihrer kleinen Dimension, »monumentaler« in der Wirkung als Rodin? Ein anderes Beispiel einer Illustration, die eine Anspielung enthält, S. 408, die Zeichnung von Menzel, Sisyphos darstellend, der mit aussichtsloser Mühe einen Steinblock den Berg hinaufzustemmen sucht – Sinnbild der vergeblichen Bemühungen Menzels, der »im Alter aller Unkunst die Hand bietet«? (S. 406).

⁶⁴ Entwicklungsgeschichte, S. 581.

und Gegenwart«. Er ist kein »historisch Neutraler«, keiner, der »den Tatsachen Rechnung tragen« will.⁶⁵ Er urteilt und wertet nicht als Bildungsbürger, sondern aus eigener Erfahrung. Er begnügt sich nicht mit der Frage »wie?«, er will das »Warum« einer Entwicklung verstehen, und da, wo sie ihn nicht befriedigt, sucht er, auf sie einzuwirken. So erklärt er beispielsweise, daß der »Mangel an Plastik« die Entwicklung von Englands Kunst bestimmt und aus ihr eine »Krankenstube« gemacht habe.⁶⁶ Deshalb dann, im Kapitel »Beardsley und sein Kreis«, dieser heiß vorgetragene Wunsch, den man nicht aus der Feder eines Historikers erwartet:

Wenn ich nur das eine mit diesem Buche erreichen könnte, die Klärung der Notwendigkeit einer organischen Aesthetik, einer organischen Kultur, von der wir himmelweit sind, die wir noch nicht im allerentferntesten ahnen; diese Einsicht, daß gewisse Dinge nicht zur Bildung, sondern zum Leben gehören, Notwendigkeiten sind, um seine geistige Notdurft ausdrücken zu können (...).⁶⁷

Ist es nach all dem nicht erstaunlich, daß man gerade Meier-Graefe für eine einseitige Sicht der Kunst des 19. Jahrhunderts hat verantwortlich machen wollen, die bis in die 60er Jahre nachgewirkt habe und sich auf das rein Malerische beschränke?⁶⁸ Aus dieser Perspektive, der es allein auf »formalästhetische« Werte ankommt, gipfelt die Entwicklung der Malerei im französischen Impressionismus, während andere künstlerische Ausdrucksformen vernachlässigt werden. Meier-

⁶⁵ Alle angeführten Zitate stammen aus »Vom Nutzen und Nachteil der Historie«. Diese Hinweise auf Nietzsche stehen nicht im Widerspruch zur scharfen Kritik an der Kunstauffassung des Philosophen, wie sie im letzten Kapitel der »Entwicklungsgeschichte« dargelegt wird: »Nichts fehlte Nietzsche mehr als Kunst; nicht die kleine selbsttrügerische Fälscherkunst, die er meinte; die große, die wir meinen, der dieses Buch gewidmet ist.« (S. 751).

⁶⁶ Vgl. Entwicklungsgeschichte, S. 569f. (Kap. »Das junge England«).

⁶⁷ Ebd., S. 606.

⁶⁸ Eine gute Zusammenfassung dieser Probleme in Lukas Gloor: Von Böcklin zu Cézanne. Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz. Frankfurt, Bern, New York 1986, S. 9f. Diese Anschuldigung reicht von Nicolas Pevsner (1931, Ref. in Gloor) bis Barbara Paul: Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich. Mainz 1993.

Graefes »Kunstgeschichte« ist jedoch so vielseitig, so wenig dogmatisch, daß derartige Behauptungen ihr nicht gerecht werden.

Die Komplexität von Meier-Graefes Betrachtungsweise läßt sich daran zeigen, wie er die Entfaltung des Malerischen darstellt. Die »ruhmreichen Helden« dieser Geschichte sind die Venezianer, Rubens, Rembrandt und Velazquez. Rubens und Velazquez werden als »Träger ungeheuerlicher Mittel« bezeichnet. In ihnen fand er die malerischen Mittel, die spätere Maler, gipfelnd in Manet, sozusagen extrahiert, konzentriert und vereinfacht haben. Aber Rembrandt? Von ihm, den er am höchsten schätzt, behauptet er, daß er mit dieser malerischen Tradition nichts zu tun habe, daß seine Wege die modernen Künstler nicht weiter führten, ihnen keine Mittel an die Hand gäben, »wo heute das Mittel alles bedeutet«. Rembrandts Kunst, wie auch die Leonardos, nennt er »unbegreiflich«, man kann nicht sehen, »wie sie es machen«, was die Betrachtung in eine »scheue Entfernung« bannt. Und doch will Meier-Graefe scheinen, daß gerade sie, durch ihre ungeheure Kunst, die höchste Rechtfertigung einer gleichwohl problematischen Entwicklung sind, die in die Einsamkeit der Abstraktion führt: »Solche Leute tragen erhobenen Hauptes die Verantwortung der Abstraktion der Künste, und man begreift, daß die Dome und Paläste stürzen mußten, damit ihr Auge den freien Ausblick in die Ewigkeit gewann.« Die Größe Rembrandts und Leonardos als Trost für den Verlust einer Kunst, die früher einer Gemeinschaft galt (hier symbolisiert durch »Dome und Paläste«), nicht dem Einzelnen.

Rubens und Velazquez stehen, nach Meier-Graefe, am Anfang einer Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei, die zum Impressionismus führte, während Rembrandt nicht fortzusetzen war: »Er vollendete sich selbst.«⁶⁹ Diese Hinweise mögen genügen, um anzudeuten, daß die Entwicklung der malerischen Mittel Meier-Graefe nicht »alles« bedeutete, ja, nicht einmal das Wesentliche. Zwar schätzte er selbstverständlich die »Generation von 1870« als eine, die die Freude am rein Malerischen auf einen Höhepunkt trieb: »Manet war nur Maler, aber er war es so, daß man seitdem geneigt ist, Farbe und Pinselstriche als die höchsten Werkzeuge göttlicher Eingebung zu be-

⁶⁹ Vgl. das Kap. »Die Blüte der Malerei«, Entwicklungsgeschichte, S. 49 und passim, wo diese Gedankengänge entwickelt und dem sämtliche Zitate entnommen sind.

trachten.«⁷⁰ Aber die Impressionisten haben das Malerische auch zugleich »erschöpft«. Ihr Erbe lautet: »Viel Mittel, wenig Zwecke« – »So siegen wir und sind Besiegte«.⁷¹ Man spürt hier, daß Meier-Graefe mehr als rein malerische Werte in der Malerei sucht – er sucht den Menschen in der Kunst.

Der Schlußakt des Impressionismus

In einer erstaunlichen Wendung über den »Schlußakt« des Impressionismus schreibt Meier-Graefe:

Schon heute fallen manche Bilder der Impressionisten wie mürbe Asche von der Leinwand, andere werden in den Rahmen zu farblosem Staub. Gerade der Prunk, der den Zeitgenossen am herrlichsten dünkte, wird zuerst zunichte. Denkt man an die Folgen, die in Brüssel greifbar, aber in der ganzen Welt, wo immer mit Farben geschaffen wird, von Tag zu Tag deutlicher werden, so verklärt sich die Melancholie über den kurzen Bestand dieser Dokumente durch die frohe Einsicht, dass die Leuchte, die sie uns gaben, verlöschen kann, nachdem sie den Weg in die Zukunft belichtet hat.⁷²

Deshalb forscht Meier-Graefe nach neuen Möglichkeiten in der Kunst. Dies war auch das Anliegen der XVI. Ausstellung der Wiener Secession, »Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik«, Januar/Februar 1903, bei der er beratend mitgewirkt hat. In dieser für die Geschichte der modernen Kunst außerordentlich wichtigen Ausstellung⁷³ wird der Impressionismus als etwas Abgeschlossenes, Historisches dargestellt mit Vorläufern zurück bis Tintoretto, El Greco, Rubens und Velazquez. Sie spiegelt präzise Meier-Graefes Konzeption: »Durch die Kunst der Vergangenheit soll nun hier auf dieser Ausstellung jene Kunst, welcher wir zustreben, erläutert werden.«⁷⁴ Und so schloß der dargebotene Überblick mit der Abteilung »Übergänge zum

⁷⁰ Ebd., S. 155.

⁷¹ Ebd., S. 312.

⁷² Ebd., S. 246, Der Neo-Impressionismus in Brüssel.

⁷³ Vgl. Robert Jensen: *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton 1994, S. 3f.

⁷⁴ Vorwort zum Katalog, S. 14.

Stil«, in der die Jüngeren, besonders die Nabis, eindrucksvoll vertreten waren.

In der »Entwicklungsgeschichte« wird diese Wiener Ausstellung beschrieben:

Als der Beethoven Klinger in der Sezession war,⁷⁵ schmückten Klimtsche Wanddekorationen in Mosaik die Wände.⁷⁶ Als darauf die Impressionisten ihren Einzug in dieselben Hallen hielten, hatte man pietätvoll diese Mosaike verdeckt. Es war ein eigenes Gefühl, hinter dem Vermeer, dem Velasquez, dem Goya, hinter den Monet, Cézanne, van Gogh und den anderen, diese Reichsten einer vergangenen Zeit, Besitzern aller Schätze der Malerei und doch immer nur Vollbringern von Notwendigkeiten, hinter ihnen, nur durch einen dünnen Stoff getrennt, diese Dekorationen eines mutigen Modernen zu wissen, der ebenso leidenschaftlich, als sie alle, nach dem Schönen verlangte. Und man hätte wünschen mögen, daß die merkwürdige körperliche Annäherung, wie sie hier der Zufall gebracht hatte, eine Gemeinschaft zwischen ihnen herstellte, daß es der lebendigen Kraft der Unsterblichen gelänge, der in die Neuzeit verirrt Kunst etwas ihres Odems zu geben.⁷⁷

Es ist bemerkenswert, daß der Künstler, mit dem das letzte Buch der »Entwicklungsgeschichte«, »Der Kampf um den Stil«, beginnt, Minne, in der Abteilung der Wiener Ausstellung, »Übergänge zum Stil«, nicht vertreten war. In Meier-Graefes Minne-Kapitel werden wir daran erinnert:

In einer einzigen Ausstellung hat man einmal Minne würdigen können. Es war vor ein paar Jahren in der Sezession in Wien, der so mancher Ausstellungstreich glücklich gelungen ist. Hier konnte man ihn sehen und genießen, ganz einfach nur, weil man ihn in kleinem Raum für sich allein zeigte, den Brunnen als Brunnen aufstellte und seine Figuren in Nischen, in irgend eine, war es auch nur die primitivste, Beziehung zum Raum brachte. Da kam er zur Geltung.⁷⁸

⁷⁵ In der XIV. Ausstellung der Wiener Sezession, April–Juni 1902.

⁷⁶ Meier-Graefe beschreibt symptomatischerweise Klimts Beethoven-Fries als Mosaik, obwohl es mit Kasein-Farben gemalt, aber mit Gold und Halbedelsteinen geschmückt war.

⁷⁷ Entwicklungsgeschichte, S. 695.

⁷⁸ Ebd., S. 540f; vgl. ebd., Anm. 53.

Dies war im Jahre 1900. Zur Zeit der Wiener Impressionismus-Ausstellung und der »Entwicklungsgeschichte« verkörperte Minne nach wie vor Meier-Graefes Ideal zukünftiger Entwicklung:

eine Sehnsucht nach etwas Unpersönlichem, weil im höheren Sinne Persönlichen, ein Drang nach einem Gemeinschaftlichen, nach Konventionen, die dem wilden Eigendünkel Zügel anlegen, nach Ruhe.⁷⁹ Danach strebte Minne, und das Ziel ist ihm wichtiger als die Mittel. (...) er träumt von Baukunst in der Skulptur; neue und uralte Träume, vergessene Ideale, seitdem das allein seligmachende Malerische alle Fragen der Bildhauerei verwischt hat, Notwendigkeiten, seitdem wir erkannt haben, wie arm wir mit all unserer Kunst, mit all unseren Originalitäten geworden sind.⁸⁰

Eine ähnliche Tendenz wie bei dem Flamen Minne fand Meier-Graefe bei dem Lateiner Maillol: das große Gesetz des Unpersönlichen, das »herbe Opfer verlangt«, und zwar nicht nur vom Künstler, sondern auch vom Betrachter. Und er präzisiert, daß dies weniger dem Werk geringen Umfangs gilt, »das wir heute von Minne und Maillol besitzen, als dem lebendigen Instinkt, der sie hervorbrachte, den Hoffnungen, die sie in uns nähren, dem Weg, den sie eingeschlagen haben.«⁸¹

Im Kapitel »Maillol« steht eine wichtige Behauptung, die Meier-Graefes Vorhaben einer »neuen Kunstgeschichte« treffend ausdrückt:

heute, wo wir die Kraft zur Einseitigkeit verloren haben und unsere Äußerungen von der eigenen Persönlichkeit kontrolliert werden, wird die Kritik, die in der Schätzung des Einzelnen nicht die ungeheure Bahn der Entwicklung des Ganzen aus dem Auge läßt, das Heil der Zukunft. Nur indem wir aus unserer Vielseitigkeit wieder das Einseitige bilden, ein reiches Kriterium, das alle Erscheinungen unter einem Gesichtswinkel faßt und ordnet, können wir weiter kommen.⁸²

Meier-Graefe erblickt das Heil in der Überwindung der Persönlichkeit, die die gesamte moderne Entwicklung der Kunst bestimmt hat. »Der große Poussin besaß das richtige Maß«, behauptet er.

⁷⁹ Die Verkörperung des Eigendünkels war für Meier-Graefe Klingers Beethoven-Denkmal.

⁸⁰ Entwicklungsgeschichte, S. 541f.

⁸¹ Ebd., S. 555.

⁸² Ebd., S. 397.

Man möchte Dutzende von Büchern über Poussin schreiben, um die Möglichkeiten einer modernen Monumentalmalerei zu ergründen, dicke Folianten, in denen gar nicht von ihm, sondern von modernen Künstlern die Rede wäre.⁸³

Meier-Graefes Ideal einer Kunst, die entscheidend in unser Leben eingreift, das, was er als Stil-Bewegung bezeichnet, hat auch seine Vorstellung von der reinen, »abstrakten« Kunst beeinflusst. Er fahndet überall, besonders bei den Jüngeren, bei seiner eigenen Generation, derjenigen der Nabis etwa, deren Werk zur Zeit der Publikation der »Entwicklungsgeschichte« noch im Werden war, nach dem »Monumentalen«. Nach dem Ende des Malerischen das Monumentale. Und zwar ist das für ihn keine Frage des Formats: »Die Kunst fängt erst da an, wo solche Bagatellen wie Formatfragen keine Rolle mehr spielen.«⁸⁴

Kunst in Deutschland

Im Frühjahr 1904, nach dem Verkauf seines Pariser Kunst- und Einrichtungsgeschäftes, der Maison Moderne, der mit der Publikation der »Entwicklungsgeschichte« zusammenfiel, kehrte Meier-Graefe widerwillig in die Heimat zurück. In den folgenden Jahren beschäftigte ihn vor allem die Kunst in Deutschland. Er schrieb eine Reihe von Büchern, die auf eine deutsche Leserschaft und die, wie er meinte, kunstfeindliche Situation im Lande zugeschnitten waren⁸⁵ – ein Akt der Rückkehr eigener Art.

⁸³ Ebd., S. 331.

⁸⁴ Ebd., S. 525. Am Ende des Gauguin-Kapitels steht hierfür eine sprechende Illustrierung. Der Kunsthändler Vollard hatte 1903, nach Gauguins Tod, eine Ausstellung des Künstlers mit 50 seiner besten Werke aus Tahiti organisiert: »Sie hingen ohne Kunst geordnet nebeneinander und mischten ihre Farbenpracht und ihre Linien. Die Sprache dieser Fresken schien den Raum immer größer zu machen. Sie verwandelte den kleinen Laden in ein Pantheon.« (ebd., S. 383)

⁸⁵ Meier-Graefe empfand das Heterogene der Kultur in Deutschland als kunstfeindlich. So schreibt er z. B. in einer Würdigung der damals neugegründeten Zeitschrift »La Nouvelle Revue Française«, um die er die Franzosen beneidet: »Wo ist bei uns das Haus, in dem sich Gleichgesinnte zwanglos vereinen und man sicher ist, nicht zwischen zwei Nachbarn gesetzt zu werden, von denen der eine aus dem elften Jahrhundert und der andere aus dem dreißigsten dichtet?« In: Neue Rundschau, 1910, S. 723.

Meier-Graefe widmete bereits in seiner »Entwicklungsgeschichte« einen Hauptabschnitt der Kunst in Deutschland. Nach seinem fast zehnjährigen Aufenthalt in Paris hatte er jedoch das Bedürfnis, eine Geschichte der neueren deutschen Kunst zu schreiben. Er besprach den Plan mit dem Direktor der Nationalgalerie in Berlin, Hugo von Tschudi, und kam zu dem Schluß, daß eine Ausstellung wünschenswert sei, um eine Übersicht zu erhalten. »Bei der wenig zuverlässigen Kunsthistorie des neunzehnten Jahrhunderts mußte man nahezu tabula rasa machen und von vorne anfangen.«⁸⁶ Dies gab den Anstoß, die vom Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, und von Tschudi seit langem geplante Deutsche Jahrtausendausstellung schließlich zu bewerkstelligen.⁸⁷ Während der Vorbereitungsphase der Ausstellung, bei der Meier-Graefe, wenn auch nicht offiziell,⁸⁸ die Hauptarbeit leistete, fand er die Zeit, zwei Bücher zu schreiben, die seine Position in Deutschland erschwerten und zu niederdrückenden Polemiken führten: »Der Fall Böcklin« (1905) und »Der junge Menzel« (1906).

Im opus magnum von 1904, in dem ein ganzes Kapitel von Böcklin handelt, während Menzel nur en passant erwähnt wird, finden wir

⁸⁶ Meier-Graefe: Das Museum. In: Neue Rundschau 1913, S. 43.

⁸⁷ Vgl. Tschudis Brief an Lichtwark vom 25.7.1904: »Lieber Freund Meier-Gr. ist mittlerweile hier angekommen, ganz Feuer u Flamme für die Centennale. Mir scheint nun doch angezeigt diese Gelegenheit nicht ungenutzt verstreichen zu lassen. Ich fürchte unser ganzes schönes Projekt fällt sonst in's Wasser, nachdem es durch die verschiedenen dilettantischen Versuche die jede Ausstellungsleitung jetzt macht an Reiz der Neuheit verloren haben wird. Tun wir uns mit M. Gr. zusammen, so steht zu hoffen daß wirklich eine erschöpfende Ausstellung zusammenkommt. . .« (Kunsthalle Hamburg, Lichtwark-Archiv). Über die Deutsche Jahrtausendausstellung, Berlin 1906, gibt es noch keine ausführliche Studie. Vgl. Helmut R. Leppien: Wege zur deutschen Jahrtausendausstellung. In: Kat. Kunst ins Leben – Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914. Hamburger Kunsthalle 1986f., S. 132f.; auch Kat. Der Kampf um die Moderne – Hugo von Tschudi und die französische Kunst in Deutschland. München/New York 1996.

⁸⁸ Über Meier-Graefes »schwierige Lage« schreibt Lichtwark an Tschudi am 20. 11. 1904: »Man hält ihn für erzfranzösisch. Man glaubt ihm seine plötzliche Bekehrung zu Deutschland nicht recht.« (Kunsthalle Hamburg, Lichtwark-Archiv). So rutschte Meier-Graefe in die Kulissen und leistete die Arbeit uneigennützig. Vgl. die Memoiren des damaligen Berliner Kunstreferenten Friedrich Schmidt-Ott: Erlebtes und Erstrebtes, 1860–1950. Wiesbaden 1952, S. 66.

eine bemerkenswerte Vorwegnahme der beiden Bücher, die wir als ein Diptychon betrachten können. Im Vorwort zum vierten Buch der »Entwicklungsgeschichte«, »Die Kunst in Deutschland«, heißt es, daß man aus Menzel und Böcklin »die Pfeiler zweier Künste, zweier Arten von Kunstanschauung« gemacht habe, die sich nicht verglichen ließen. Und nun die Antizipation der eigenen Position:

Der Historiker, der in diesem Augenblick eine Geschichte dieser beiden Anschauungen schriebe und positive Folgerungen daraus gewänne, würde nicht umsonst gelebt haben. Er gelangte vielleicht dahin, die vermeintliche Unmöglichkeit, die beiden Führer zu vergleichen, zu überwinden, ja er würde vermutlich zu diesem Vergleich getrieben und zwar durchaus nicht, um den einen oder anderen als Künstler zu feiern oder herabzusetzen.⁸⁹

Meier-Graefe wurde dieser »Historiker«. »Der Fall Böcklin« erschien knapp ein Jahr nach der »Entwicklungsgeschichte«; »Der junge Menzel« wurde im Sommer 1905 geschrieben, die Publikation jedoch bis Anfang 1906 hinausgezögert.⁹⁰

Meier-Graefe ging es um eine kritische Würdigung der »beiden Pole« der deutschen Kunst, ja, um eine Abrechnung mit der Malerei in Deutschland. Vom malerischen Standpunkt aus trugen weder der eine noch der andere etwas Wesentliches zur Entwicklung bei, ihr Weg führte vielmehr in eine Sackgasse. Dies wollte er klarstellen, getrieben von dem Wunsch, »den Streit um die Weltanschauung durch einen förderlicheren um die Kunstanschauung zu ersetzen.«⁹¹

⁸⁹ Entwicklungsgeschichte, S. 406f.

⁹⁰ Veranlassung für das Buch war die große Menzel-Ausstellung in der Nationalgalerie im Frühjahr 1905, kurz nach dem Tod des Künstlers. Ursprünglich war das Menzel-Buch, wie auch »Corot und Courbet«, das 1905 erschien, in der Art eines Bard-Bändchens geplant (die von Richard Muther herausgegebene Reihe »Die Kunst«). Daraus wurde jedoch »eine sehr umfassende Darstellung des ganzen Menzel-Problems« mit »sehr viel kulturhistorischen und allgemein ästhetischen Ausblicken« (Meier-Graefe an den interimistischen Leiter des Insel Verlags, Carl Ernst Poeschel, 17.7.1905, Insel-Archiv, Stiftung Weimarer Klassik). Im Gegensatz zum Insel Verlag hielt Meier-Graefe es nicht für vorteilhaft, zwei seiner Bücher gleichzeitig auf den Markt zu bringen; vor allem wollte er möglichst vermeiden, »daß das immer zweifelhafte Geschick des Menzelbuchs mit dem anderen (»Corot und Courbet«. C.K.) zu eng verknüpft wird« (Meier-Graefe an den Insel-Verlag, datiert »Sonntag Nacht«, nach 6.9.1905, ebd.).

⁹¹ Entwicklungsgeschichte, S. 407.

Dies war ein »deutsches« Problem, das sich so in Frankreich nicht stellte.⁹² Schon um 1900 äußerte sich Meier-Graefe über die Feindschaft der Deutschen gegen alles Malerische.⁹³ Zu der Zeit greift er mehr die Gedankenkunst Klingers als Böcklin an. Aber auch bei letzterem, wie im Falle von Wagners Musik, fragt er sich, ob nicht eine Suggestion mitspielt, die nicht zur Sache gehöre, »etwas Urfremdes, das jenen höchsten Genuß der Kunst, die Ruhe des ästhetischen Besitzes, raubt?«⁹⁴

1899 hatte der schottische Maler und Kunstschriftsteller R.A.M. Stevenson (1847–1900) ein Buch veröffentlicht, von dessen Erfolg die kurz aufeinander folgenden Neuauflagen zeugen: »Velasquez«. Die Verlagsanstalt F. Bruckmann verlegte das Buch 1904 in München, eingeleitet und übersetzt von Eberhard von Bodenhausen. Die einstigen Freunde, Meier-Graefe und Bodenhausen, die sich durch die bekannte PAN-Krise voneinander distanziert hatten,⁹⁵ waren sich zu der Zeit wieder nahe gekommen. Meier-Graefe schrieb eine kurze Rezension über die deutsche Ausgabe des »Velasquez«:

Es giebt heute kein Buch über Kunst, daß den Deutschen förderlicher werden könnte. So sicher man durch Velasquez besser, mindestens schneller als durch irgend einen Künstler über das eigenste Wesen der Malerei aufgeklärt wird, so sicher ist der Stevenson, der diesem Wesen alle der ästhetischen Betrachtung gebotenen Seiten abgewinnt, ein ideales Dokument für das Wissenswerthe. (...) Man lernt Manet damit schätzen, ja man lernt Alles kühl und richtig erfassen, was heute in Deutschland zu so viel Possenreißerei, Richtungspolitik und Snobismus mißbraucht wird.⁹⁶

⁹² Am 14.4.1905 schreibt Meier-Graefe an Henry van de Velde, der auf sein Böcklin-Buch reagiert hatte, folgendes: »Ce que vous dites est bien vrai, le Böcklin aurait dû précéder (der »Böcklin« hätte vor der »Entwicklungsgeschichte« geschrieben werden sollen. C.K.) mais qui pense à Paris d'écrire un livre allemand, ça parait trop facile là-bas...« (Archives Henry van de Velde, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, Brüssel).

⁹³ Vgl. seine »Beiträge zu einer modernen Aesthetik«. In: Die Insel, März 1900, S. 354.

⁹⁴ Ebd., S. 362.

⁹⁵ Vgl. Kat. Pariser Nächte – Toulouse-Lautrec, a.a.O., S. 48f.

⁹⁶ Die Zukunft, 21.1.1905, S. 148.

Dieses »Wissenswerte« kreist um den Begriff des Malerischen. Das Malerische in der Malerei, im Gegensatz zu allem Literarischen und Historischen, das in Deutschland meist als etwas Äußerliches verkannt wurde, deckt sich mit der Technik. Das »The Dignity of Technique« überschriebene vierte Kapitel von Stevenson (»Bedeutung und Würde der Technik«) beginnt mit den für eine deutsche Leserschaft aufschlußreichen Worten:

Nicht dem Liebhaber von Bildern, wohl aber dem der mit seinen eigenen Gefühlserregungen eine Art Kultus treibt, muß man es sagen, daß Technik soviel heißt, wie Kunst; daß sie so untrennbar verbunden ist mit der Kunst, wie die Züge eines Gesichts mit dessen Ausdruck, wie mit der Seele der Leib in einer Welt, wo Kraft und Stoff zu bleibender Einheit unlösbar verknüpft sind. Wer sich für technische Fragen nicht interessiert, der hat auch für Kunst keinen Sinn; er liebt die Kunst so, wie die uns lieben, die uns nur um unserer Seele willen zu lieben behaupten.⁹⁷

Meier-Graefe hat aus einer verwandten Überzeugung in derselben Richtung zu wirken gesucht. Wie Stevenson, der in Paris Malerei studierte und Velasquez den »großen spanischen Impressionisten« nennt, schöpfte auch er seine Erfahrung aus der modernen Malerei Frankreichs, die er in Paris entdeckte. Drei Monate nach seiner Übersiedlung in die französische Metropole schreibt Meier-Graefe an Harry Graf Kessler im Zusammenhang mit dessen Essay über den Dichter Henri de Régnier, der gerade in der Zeitschrift PAN erschienen war:

Wenn ich Ihnen einen Rat geben darf, würde ich Ihnen rein zur Gymnastik raten, mal eine rein technische Betrachtung loszulassen. Denn Sie müssen unbedingt Ihre ganz eminente Befähigung für die Sache ausnützen und Sie können in Deutschland ganz unübersehbar viel thun, wenn Sie helfen, den Leuten überhaupt mal erst einen künstlerischen Gesichtswinkel, also rein technischen beizubringen. Für die Litteratur giebt es in Deutschland solche Leute – Dehmel, Loris, Bierbaum – in der Malerei betäublich überhaupt nicht....⁹⁸

⁹⁷ Robert Alan Mowbray Stevenson: Velasquez. München 1904, S. 66.

⁹⁸ Meier-Graefe an Kessler, 14.3.1896, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Kessler. In »Der junge Menzel«, S. 105, spricht Meier-Graefe von »dem fast zum Schimpfwort gewordenen »Technischen« und vom »drolligen Gemütsmenschen«, der die Technik äußerlich nenne, dem folglich auch die Kunst äußerlich sei (S. 106).

Das Vorurteil gegen eine »technische« Würdigung der Malerei soll hier mit zwei Beispielen belegt werden. Das erste ist der bekannten Velazquez-Biographie von Carl Justi, die 1888 erschien, entnommen:

Es ist eine fragwürdige Weisheit, die das geistige Willen des Künstlers auf engste an das technische Vermögen der Darstellung gebunden glaubt: noch einen Schritt weiter und man wird der Materie die Form abfragen wollen, – womit die Kunst auf den Kopf gestellt wird.⁹⁹

Das zweite Beispiel stammt von dem Kunsthistoriker Henry Thode, der in einem seiner Heidelberger Vorträge, die hauptsächlich gegen die Anschauungen des »Französlings« Meier-Graefe gerichtet waren, behauptet: »so lange wir auf das Technische achten, empfinden wir nicht künstlerisch«.¹⁰⁰

Meier-Graefe kann nicht umhin, derartige Meinungen zu bekämpfen, um so weniger, als sie sich im Laufe der 90er Jahre mit einem übertriebenen Böcklin-Kult¹⁰¹ und einer Überschätzung deutscher »Gedankenmalerei« verbanden. Dies war die Veranlassung und auch der Sinn der polemischen Schrift »Der Fall Böcklin«, die überfällig geworden war.

Als im Dezember 1900 und Januar 1901, innerhalb von ein paar Wochen, Leibl und Böcklin starben, nahm Meier-Graefe die Gelegenheit wahr, einen gemeinsamen Nachruf zu schreiben, der den »Fall Böcklin« gleichsam vorwegnimmt. Er fragt:

Wenn diese beiden großen Leute wirklich deutsch sind, was ist dann das Deutsche? Welcher Art ist die Kultur, die so verschiedene Gesichter hervorbringt? Ist es überhaupt noch Kultur? (...) In der Berliner Nationalgalerie sind die zwei deutschen Seelen in denkbar krassesten Kontrasten an den

⁹⁹ Carl Justi: Velazquez. Zürich 1933, S. 18.

¹⁰⁰ Henry Thode: Böcklin und Thoma. Acht Vorträge über neudeutsche Malerei. Heidelberg 1905, S. 106 und passim.

¹⁰¹ Meier-Graefe faßt den Wandel in der Wertschätzung Böcklins in dem Bild zusammen: »Aus den Ochsen, die mit gespitzten Hörnern seine schillernde Leinwand bedrohten, sind wollüstig wedelnde Lämmer geworden.« (In: Die Insel, März 1901, S. 363). Zu dem Thema vgl. Ingrid Koszinowski: Böcklin und seine Kritiker. Zu Ideologie und Kunstbegriff um 1900. In: Ideengeschichte und Kunstwissenschaft im Kaiserreich. Hg. von Ekkehard Mai u.a. Berlin 1983, S. 279f.; ebenso Jürgen Wissmann: Zum Nachleben der Malerei Arnold Böcklins. In: Kat. Arnold Böcklin. Kunstmuseum Düsseldorf 1974, S. 28f.

Wänden befestigt. Freilich ist der Leibl, »die beiden Bäuerinnen«, eins der besten und Böcklins »Trauer am Grabe« mit der roten Draperie eines der schlechtesten (...) es giebt Böcklins, die bleiben werden, so lange eine Scholle Erde deutsch genannt wird – in keinem steckt so viel Malerei wie in den Strümpfen der Dachauerinnen (einem Detail von Leibls Bild. C.K.).

Meier-Graefe würdigt, mit ironischem Unterton, »die riesige Seele Böcklins – »Aber wir Deutschen haben alle so klotzig viel Seele und Phantasie – woran es fehlt sind solche Strümpfe...«.¹⁰²

Meier-Graefe geht 1901 noch nicht so weit, offen Leibl gegen Böcklin auszuspielen. Er setzt Manet, die Verkörperung des rein Malerischen, an Stelle Leibls: »Manet und Böcklin gleichzeitig zu lieben, dazu gehört das weite Herz des Berliner Bildungsphilisters.«¹⁰³ Zwei Jahre später, in einer Besprechung der bahnbrechenden Ausstellung der Impressionisten in der Wiener Sezession 1903 nimmt er kein Blatt mehr vor den Mund:

Es handelt sich hier nicht um die berühmte Seiltänzerweisheit, daß jedes Genre sein Für und Wider hat, daß Manet schön und Böcklin auch schön ist, daß man Beide lieben kann und Beide in ihrer Art denselben Kunstzwecken dienen. Es gilt, festzustellen, daß Manet Malerei ist und Böcklin etwas Anderes. Dieses Andere mag erhabener, mag uns Germanen germanischer erscheinen, mag den Dichtern das Dichten erleichtern; (...) mit der typischen Kunst, die wir als Malerei verehren und die ganz zu uns gehört, hat es unmittelbar nichts zu thun.¹⁰⁴

Im Böcklin-Kapitel der »Entwicklungsgeschichte« ist Meier-Graefe vorsichtiger: »Die Würdigung der Böcklinschen Erfindung ist einigermaßen heikel, weil es zu vermeiden gilt, mit den Toren verwechselt zu werden, die gegen die Berechtigung der phantastischen Schöpfungen des Künstlers prinzipielle Dinge vorbringen.« Er räumt ein, daß Böcklin, obgleich ein armseliger Kolorist, »doch ein großer Künstler«

¹⁰² Leibl-Böcklin. In: Die Insel, 1901, S. 362–364.

¹⁰³ Die Insel, 1901, S. 363. In Entwicklungsgeschichte, S. 450, drückt Meier-Graefe sein Unverständnis und Mißtrauen gegen Menschen aus, die sich im obersten Stock der Nationalgalerie in Berlin für den herrlichen Manet (»Im Wintergarten«) begeistern und nachher unten vor der »Pietà« Böcklins ihre Verehrung verrichten.

¹⁰⁴ Französische Kunst. In: Die Zukunft, 15.6.1903, S. 447; dieselbe Stelle auch in Entwicklungsgeschichte, S. 152.

hätte sein können: »Wenn er uns Bilder gäbe, wirkliche Bilder, nicht Abbilder, von außen her gewaltsam auf die Leinwand gezerrt, nie gemalt.«¹⁰⁵

»Doch ein großer Künstler«

»Der Fall Böcklin« ist eine umständliche Antwort auf die Frage: Kann ein schlechter Maler doch ein großer Künstler sein? Der Kult, der um 1900 mit dem Schweizer Maler getrieben wurde, hatte ihn zu einem »Übermenschen« gemacht, so daß malerisch-technische Betrachtungen an dem gewaltigen schöpferischen Genie zu kritteln und am Wesentlichen vorbeizugehen schienen. Selbst in Kreisen, die für moderne Kunst¹⁰⁶ aufgeschlossen waren, herrschte Verwirrung. So behauptet zum Beispiel kein anderer als Tschudi:

Man muß Böcklin im Überblick, nicht am einzelnen Bild kennen lernen, um der künstlerischen Persönlichkeit gerecht zu werden. Hier bezwingt er! (...) angesichts der übermächtigen Individualität verlieren die Bedenken gegen die malerische Darstellungsform an Gewicht.¹⁰⁷

Richard Dehmel urteilte in ähnlichem Sinne über den »Fall Böcklin«, den der Autor ihm mit einem Epigramm zugeeignet hatte: »Sicher war er kein »großer Maler«, aber ebenso sicher ein großer Kerl!«;¹⁰⁸ worauf Meier-Graefe unverzüglich reagierte:

¹⁰⁵ Entwicklungsgeschichte, S. 448 und 450.

¹⁰⁶ Moderne Kunst, über die damals gestritten wurde, war so gut wie gleichbedeutend mit französischer Kunst.

¹⁰⁷ Die Werke Arnold Böcklins in der Nationalgalerie, 6 Photogravüren, mit begleitendem Text von Hugo von Tschudi, München, Photographische Union (1901); über Meier-Graefes und Tschudis unterschiedliche Standpunkte vgl. meinen Beitrag in Kat. Der Kampf um die Moderne, a.a.O., S. 371-376.

¹⁰⁸ Dehmel an Meier-Graefe, 25.5.1905. In: Richard Dehmel: Ausgewählte Briefe. Bd. 2. Berlin 1923, S. 71. Dabei hatte Dehmel bereits ein Jahrzehnt früher in dem Aufsatz »Sozusagen Kulturästhetik« (in: Die Gesellschaft, April 1895, S. 523) geschrieben: »auch den höchsten Wert des Künstlers macht sein Wert als Mensch aus; (...) Aber ein vollkommener Künstler bleibt trotz allem ein unbedeutender Künstler, wenn er nicht auch ein bedeutender Mensch ist, ein Mensch für die Menschheit, nicht bloß für den Liebhaber; um so bedeutender, je tiefer sein Empfinden, je weiter seine Wahrnehmung, je höher sein Gedanke geht, also je mehr er Entwicklungskraft besitzt.« Dehmel verwandte diesen Aufsatz als Einführung zu »Lebensblätter«, Berlin 1895, S. 7f. (Verlag der Genossenschaft PAN).

Ein großer Kerl? – Ja, damit stehst Du eben genau da, wo alle stehen. Denn diese Einschränkung, mit der Du mir recht gibst, ist resp. wäre nur eine Nuance. Ich stehe auf dem Standpunkt, daß ein großer Mensch nur ausschließlich mir durch die Leistung seine Größe mitteilen kann. Ob diese Leistung in Bildern, in Worten, in irgend was geschieht, ist gleich.¹⁰⁹

Kurz darauf gibt ein in der »Zukunft« veröffentlichter Aufsatz von Ernst Reinhart¹¹⁰ Meier-Graefe Gelegenheit, seine Anschauung zu präzisieren:

Wer sagt: ein großer Künstler ist auch ein großer Mensch, begeht einen Pleonasmus, der klar ist wie dicke Tinte. Nur den Menschen sehen wir im Künstler und nur den Künstler sehen wir im Menschen sobald wir uns mit Künstlern beschäftigen. Der Grund ihrer Bedeutung, der uns zur Beschäftigung mit solchen Existenzen treibt, liegt selbstredend nur in dem Sichtbaren ihrer Thätigkeit, nicht in der Analyse ihrer Liebschaften. Wenn ich umgekehrt daher sage »kein Zeichner, kein Maler, aber ein großer Mensch, was R. (Reinhart) mit einer verstockten Phrase andeutet, so sage ich gottsträflichen Blödsinn....¹¹¹

Künstler — Mensch

Die Auseinandersetzung um die Beziehung Künstler – Mensch, die so große Verwirrung gestiftet und ein klares Kunsturteil verhindert hat, wird im Menzel-Buch vertieft. Es wird vorausgesetzt, daß Technik und Erfindung nicht von einander zu trennen sind. Wenn der Einfall sich vom Künstlerischen löst, wird die Erfindung zu einem kunstfeindlichen Element wie im Falle Böcklins. Da, wo Werke des Künst-

¹⁰⁹ Meier-Graefe an Dehmel, 26.5.1905, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Dehmel-Archiv.

¹¹⁰ Die Zukunft, 7.10.1905, »Von neuzeitlicher Malkunst«; obwohl Maximilian Harden Meier-Graefe auf den Aufsatz »vorbereitet« hatte, scheint er nicht zu wissen, daß sich hinter dem Pseudonym Ernst Reinhart Walther Rathenau versteckt.

¹¹¹ Meier-Graefe an Harden, 6.10.1905, Bundesarchiv Koblenz, Nachlaß Harden; vgl. auch Walther Rathenau – Maximilian Harden: Briefwechsel 1897–1920. Hg. von Hans Dieter Hellige. München und Heidelberg 1983, S. 423f. Auf Ähnliches lief schon der Streit zwischen Meier-Graefe und Bodenhausen über Wert und Unwert von Toulouse-Lautrec hinaus (vgl. Kat. Toulouse-Lautrec, Bremen 1994), den Meier-Graefe in »Die zweite Pariser Reise. Geständnisse meines Vettters« (Berlin 1923) schildert und dessen ersten Niederschlag wir im »Fall Böcklin«, Stuttgart 1905, S. 110f., finden.

lerischen ermangeln, wird der Unterschied zwischen phantastischen Darstellungen (Böcklin) und realistischen Szenen (Menzel) nebensächlich. Die beiden anscheinend so verschiedenen Künstler werden vergleichbar – vergleichbar durch ihren Mangel. Und dieser Mangel, der für Meier-Graefe mit Begabung nichts zu tun hat, ist ein menschlicher Defekt.

»Der junge Menzel« versucht, etwas schwer Faßbares anzudeuten, zu zeigen, daß hinter den technischen Errungenschaften der modernen Malerei sich menschliche Momente verbergen. Die Größe der Impressionisten beruht nach Meier-Graefe nicht etwa auf technischen Rezepten oder Kunsttheorien; was sie von anderen »formlosen« Künstlern unterscheidet, ist eine »Moral«, die sie trieb, alles ihrer Kunst zu opfern.¹¹² So gelangten sie zum

Verzicht auf alles Beiwerk, das nicht unbedingt am Formalen mitwirkt; Verzicht auf jede Stütze einer materiellen Überlieferung, auf jeden literarischen Schmuck, auf alles, was den Geist des Werkes verdunkeln könnte. Sie gelangten zu diesem Resultat durch ein intensives Autodidaktentum, durch selbstständige Betrachtung der Natur und der alten Meister.¹¹³

In dem Moment, wo »das starre Gerippe der Konvention fällt, tritt der Mensch als Individualität hervor, um Ersatz zu schaffen.« Moderne Künstler bedürfen einer höheren Sittlichkeit als die »großartigen Handwerker« der älteren Kunst, die »von ernsten Konflikten moralischer Art verschont blieben«. Deshalb ist der Unterschied zu früheren Zeiten »eine durchaus geistige wertbestimmende Differenz« – die Evolution der Technik ist das »Resultat der Entwicklung des allgemein Menschlichen«.¹¹⁴ In der neueren Malerei, »die im 17. Jahrhundert zur ersten Blüte gedeiht«, erscheint es Meier-Graefe ganz selbstverständlich, daß zum großen Künstler der große Mensch gehört.

¹¹² Die Sittlichkeit und die Moral von denen in »Der junge Menzel« die Rede ist, haben mit normativen Wertvorstellungen nichts zu tun. Im Gegenteil, gerade die Tatsache, daß es diese Wertvorstellungen nicht mehr gibt, schafft eine »Leere«, eine Freiheit, mit der die moderne Kunst fertig werden muß.

¹¹³ Der junge Menzel. Leipzig 1906, S. 150.

¹¹⁴ Ebd., S. 153 und passim.

Menzels Fall bereitet Meier-Graefe besondere Schwierigkeiten, da hier der Künstler das Zeug eines Genies hatte, das große Werke in verschiedenen Lebensperioden schuf, dessen Produktion in ihrer überwältigenden Mehrheit jedoch als verfehlt betrachtet werden muß. Er wagt die Behauptung, daß uns hier »der Fall der Loslösung des Genies von dem Menschen« begegnet.¹¹⁵ Zwar setzt er nuancierend hinzu, daß der späte Menzel nicht mehr genial gewesen sei, aber »die Grenze zwischen Größe und Kleinheit« trete bei ihm so dramatisch in Erscheinung, daß man geneigt sei, einen Dualismus vorauszusetzen.

Meier-Graefe urteilt besonders scharf über Menzel:

es gibt keine zu grausame Härte gegen das Genie, das seiner unwürdig wurde (...) Es hieße die wenigen Brosamen, die ihm achtlos entfielen, das einzige, was wir von ihm haben, zu dem übrigen werfen, wollte man die ungeheure Schuld leugnen, mit der er abtrat.¹¹⁶

Menzels Schuld, laut Meier-Graefe, ist größer als die Böcklins, weil Deutschland im 19. Jahrhundert keinen Größeren gehabt habe und die Entwicklung der deutschen Malerei wohl eine ganz andere gewesen wäre, wäre er als Mensch auf der Höhe seines Genies gewesen.

Spanische Reise

Nach dem Diptychon Böcklin–Menzel befaßte sich Meier-Graefe mit einem anderen deutschen Künstler, den es weniger zu beurteilen als zu entdecken galt: Hans von Marées. Diese Arbeit, die ihn fünf Jahre lang intensiv und auf vielen Reisen beschäftigte, führte zu dem großen dreibändigen Werk, das den Höhepunkt seiner Kunstschriftstellerei schlechthin darstellt: »Hans von Marées«, Piper Verlag München, 1909–10. Kurz vor Abschluß dieser Lebensaufgabe reiste Meier-Graefe nach Spanien. Womöglich hat die Beschäftigung mit Marées den Anstoß gegeben; seine Spanienreise mit dem Malerfreund Leo von König (»Hans« in der »Spanischen Reise«) gemahnt an jene von Marées mit dem Freund und Mäzen Konrad Fiedler.

¹¹⁵ Ebd., S. 261.

¹¹⁶ Ebd., S. 260.

Meier-Graefe reiste nach Spanien, um »ein künstlerisches Reisebuch anzufertigen«, so war es mit dem Verleger S. Fischer vereinbart worden.¹¹⁷ Das spanische Tagebuch ist während der sechsmonatigen Reise entstanden.¹¹⁸ Die endgültige Form, die fiktive Briefe und Gespräche mit Szenen aus dem spanischen Leben, Bildbeschreibungen und künstlerische Betrachtungen verbindet, hat das Schlüsseltagebuch wohl in einer späteren Arbeitsphase erhalten.¹¹⁹ Fiktion und Wirklichkeit sind zu einem kunstvollen, natürlich wirkenden Ganzen verflochten.

Meier-Graefe reiste nach Spanien gleichsam als Eroberer der eigenen Empfindungen. Aus Madrid schreibt er an seine verehrte Marées-Gönnerin, Mary Balling: »Wenn wir durch die Kunst nicht dahin kommen, uns über unsere Empfindungen Rechenschaft abzulegen, und die schlechten zu gunsten der besseren auszumerzen, ist sie mir Zeitvertreib wie die Lektüre billiger Romane.«¹²⁰ Wichtiger als die progressive Entdeckung Grecos und die gleichzeitige Ernüchterung vor Velazquez ist der Kampf mit den eigenen Empfindungen. Der eigentliche Inhalt der »Spanischen Reise« ist das Wahrnehmen von Malerei, das Ringen um ihr Geheimnis im Sinne von André Suarès' Dik-

¹¹⁷ Vgl. Alfred Walter Heymel an seinen Schwager Richard von Kühlmann, 21. 1. 1908, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Heymel; ebenso Meier-Graefe an Hofmannsthal, 31.12.1907: »Fischer, dem ich für Spanien verkauft bin« (s. S. 86 BW Meier-Graefe in diesem Band).

¹¹⁸ In sein eigentliches Tagebuch (Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Julius Meier-Graefe) notiert Meier-Graefe zwischen der Eintragung vom 1.4.(1908) – der Einschiffung nach Lissabon – und der vom 2.10.(1908) – der Rückkehr nach Berlin: »Über die Reise siehe das Tagebuch, das Fischer publiziert und das die Umrisse und auch die meisten Details korrekt wiedergibt.« Die »Neue Rundschau« brachte ab Januar 1909 längere Vorabdrucke unter dem Titel »Aus einem spanischen Tagebuch«.

¹¹⁹ Die erste reich bebilderte Ausgabe der »Spanischen Reise« (Fischer 1910) illustriert diese verschiedenen Seiten des Tagebuchs. Die spätere Ausgabe (Rowohlt 1923), nach der ich zitiere, betont den Kunstcharakter des Buches, indem sie nur Abbildungen von Kunstwerken bringt.

¹²⁰ Meier-Graefe an Mary Balling, 24.4.1908, Staatsbibliothek München, Leviana II,3. Mary Balling war die Witwe des Kunstphilosophen Konrad Fiedler und des Dirigenten Hermann Levi; auch ihr dritter Ehemann, Michael Balling, ein begeisterter Anhänger Wagners, war Dirigent.

turn: »Sehen ist nichts allgemeines. Die Vision ist die Eroberung des Lebens.«¹²¹

Mit Velazquez wird er schnell fertig, weil er über das Sichtbare hinaus bei ihm nichts findet: »Es ist so unfruchtbar, über eine Sache viel Worte zu machen, die ein einziger Blick sofort klarstellt.«¹²² Das Talent, das Velazquez als geschickter Nachahmer der Natur in hohem Grade besaß, besaß, so Meier-Graefe, eigentlich nichts über den Künstler; das Talent muß überwunden werden wie das Stoffliche im Kunstwerk. Der innere Blick sucht im Werk den Menschen: »Ich weiß nichts von Malern und Bildhauern, nur von starken Menschen, die aus ihrem Verhältnis zur Welt Sinnbilder gewannen. Es gelang ihnen, Werte zu schaffen, die das Chaos ordnen.«¹²³ Hier zählt weniger das Kunstwerk selbst als das Schöpferische, die Kraft, die im schöpferischen Vorgang steckt;¹²⁴ und dieses Erlebnis erhebt den Betrachter auf die Höhe des Künstlers.

Meier-Graefe reiste in Begleitung von einem, zeitweilig sogar von zwei Malern, die im Tagebuch als Kopisten Grecos auftauchen. Der eine, Leo von König (»Hans«), kopierte in der Tat Grecos »Himmelfahrt« im Prado;¹²⁵ der andere, der junge Bremer Rudolf Tewes (»Mynheer«), gehörte zu Heymels und Rudolf Alexander Schröders Freundeskreis.¹²⁶ An einer Stelle sagt der Tagebuchschreiber, daß man

¹²¹ André Suarès: Eine Italienische Reise. Übertragung von Franz Blei. Leipzig 1914, S. 5.

¹²² Spanische Reise, S. 78. Und doch hat man Meier-Graefe als reinen »Augenmenschen« sehen wollen; vgl. Wilhelm Uhde: Von Bismarck bis Picasso. Erinnerungen und Bekenntnisse. Zürich 1938, S. 121.

¹²³ Spanische Reise, S. 136.

¹²⁴ Vgl. Meier-Graefes spätes Urteil über Van Gogh in »Vincent« (1925): Die Bilder des Künstlers interessieren ihn nur noch als »Symbole« des Menschen. (Vgl. die Neuauflage Vincent van Gogh, Frankfurt/Main 1987, S. 18). Meier-Graefes Intuition des Schöpferischen nähert sich einer ganz modernen Problematik, wie sie sich etwa im Fall Yves Kleins offenbart; dieser betrachtete seine (materiellen) Werke als die »Asche seiner Kunst« (vgl. meinen Essay: Der Fall Yves Klein – Zur Krise der Kunst. München 1974).

¹²⁵ Die Kopie hängt heute über dem Hauptaltar der Evangelischen Stephanskirche in Würzburg. Meier-Graefe erfand noch einen dritten Kopisten, »Langhans« (Verdoppelung von »Hans«, auch Anspielung auf Langbehn, den »Rembrandt-Deutschen«); vgl. bes. »Spanische Reise«, S. 309–312, das Streitgespräch zwischen Hans und Langhans.

¹²⁶ Tewes lebte später in Spanien und heiratete eine Urenkelin des Prado-Gründers; vgl. Marga Berck: Die goldene Wolke. Bremen 1954, S. 72 und Kat. Tewes. Kunsthalle Bremen 1979. Über Meier-Graefes Reisegefährten ist viel gerätselt worden. Unter den Irr-

in Gesellschaft von Künstlern nicht von Malern reden solle, aus Angst, daß »Handwerkervorstellungen« eine zu große Bedeutung beigemessen werde.¹²⁷ Als er in Madrid, beim Sammler und Maler Beruete, der in der Art Monets malt, das sogenannte Selbstbildnis Grecos sieht, spricht er den Wunsch nach einer Kopie aus. Worauf Hans meint, »er könne es nicht frei kopieren, und wörtlich sei es unpraktisch, weil man nichts Handwerkliches daran lernen könne.« Der Tagebuchschreiber gibt dem Freund recht:

Man lernt sicher weit mehr von Velazquez, weil man seine Beziehung zur Außenwelt zu wiederholen vermag. (...) Greco ist undurchdringlich. Wenn man die Farben des Velazquez hat, hat man schon viel; erreicht man noch die Verbindung der Teile (...) so hat man fast alles. Dieselben Dinge sind bei Greco vergleichsweise objektive Gegebenheiten, die noch nicht das mindeste von seiner Subjektivität verraten. Man kommt ihm weder mit dem Pinselstrich, noch mit der Farbe nahe, obwohl natürlich alles nur Strich und Farbe ist. Das Mittel entsteht im Moment, wenn er es anwendet, und verändert sich fortwährend.¹²⁸

Grecos Bilder aus den letzten Lebensjahren lassen sich noch weniger analysieren: »Modellierung, Kontur, Farbe und Licht fließen in ein unteilbares Element zusammen. Derselbe Strich, der zur Komposition beiträgt, läßt die Farbe entstehen. Es gibt keine Details.«¹²⁹ Und an anderer Stelle heißt es: »Die Anschauung des Velazquez wirkt äußer-

tümern seien zwei genannt: Der Kunsthändler und Verleger Paul Cassirer (in: Peter de Mendelssohn: S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt 1970, S. 575) – Cassirer begegnete jedoch Meier-Graefe im Prado (vgl. Alfred Lichtwark: Reisebriefe. Hg. von Gustav Pauli. Bd. 2. Hamburg 1923, S. 251) – und der Maler und Buchkünstler Emil Rudolf Weiß, der 1923 nach Spanien reiste und 1931 »Drei Monate in Spanien« veröffentlichte (in: Werner Doede: Die Berliner Secession. Berlin 1977, S. 107 und im Kat. Emil Rudolf Weiß. Sindelfingen, Lahr, Hagen 1992–1993, S. 9 und 15).

¹²⁷ Spanische Reise, S. 79, in einem Brief an »Thomas«. In dieser Schlüsselfigur erkennt man vor allem Bodenhausen, der auch mit eigenem Namen im Buch vorkommt, aber auch Anspielungen auf den »deutschen Professor« Henry Thode, womöglich auf den Velazquez-Biographen Carl Justi und selbst auf Wilhelm Bode, der das Angebot, einen Greco (die Studie zum sitzenden Kardinal Guevara) für einen Spottpreis für das Kaiser-Friedrich-Museum zu erwerben, abschlug und den Meier-Graefe als reinen »Tatsachen-Mensch« ablehnte.

¹²⁸ Ebd., S. 35.

¹²⁹ Ebd., S. 257.

lich, weil die Farbe äußerlich bleibt. Sie schildert nur, sie handelt nicht, ist lediglich das Echo einer Existenz, wird nicht zum eigenen Dasein.«¹³⁰



El Greco: Der Kardinalinquisitor. ca. 1600
(Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart)

Meier-Graefes Anschauungen sind von einer großen Modernität und bilden eine interessante Parallele zu denen Cézannes, ja mit dem

¹³⁰ Ebd., S. 145.

Schaffen Kandinskys aus der Zeit, als die »Spanische Reise« entstand. Und doch scheint das Bedeutungsvolle noch woanders zu liegen. Wichtig erscheint die Tatsache, daß Meier-Graefe »künstlerische Differenzen« auf »rein menschliche Qualitäten« zurückführt.¹³¹ Bei der Betrachtung von Velazquez' Farbgebung kommt er zu dem Schluß, daß seine Farben nicht vibrieren, »weil der Mensch, als er malte, selbst nicht vibrierte, sondern kalt blieb (...) Er dachte immer an den Eindruck des Spontanen, aber wie ein Spekulant, ohne sich spontan geben zu können.«¹³² »Neben diesem Unfertigen« (i.e. Velazquez!) heißt es wiederum in einem Brief an Thomas,

sollst Du Greco sehen, wie da das Violett der Palette im Bilde noch viel violetter wird, wie das Rot noch brennender, die Weiß, die gar nicht mal rein sind, leuchtend werden. Weil der Impuls des Malers in jedem Teil und Teilchen darinnen ist wie die Sonne auf jedem Blättchen des Gartens. (...) Das Leuchten kommt von dem Dasein des Menschen in seiner Farbe her, von seiner Schöpferkraft, die aus dem Gegenstand des Bildes ein neues Dasein jenseits der Wirklichkeit zaubert.¹³³

Hier werden wir daran erinnert, daß Meier-Graefe sein Kunstverständnis am Werk der Impressionisten ausbildete, die er nicht als die größten, jedoch als die freiesten Künstler schätzte. Wie sehr hat sich aber sein Begriff der »Technik« in wenigen Jahren verfeinert und vertieft. Nun faßt er den Menschen ganz konkret in seiner Malweise, unabtrennbar vom malerischen Vorgang. Meier-Graefes Position ist Richard Shiffs Argument verwandt, der in seiner Studie über Cézanne zu zeigen sucht, daß »menschliche« Werte nicht nur in den Bildern, sondern im technischen Verfahren selbst liegen.¹³⁴

¹³¹ Es handelt sich hier um etwas anderes als die von der Romantik behauptete Parallelität zwischen künstlerischer und menschlicher GröÙe. Bei Meier-Graefe sind die menschlichen Eigenschaften direkt an den schöpferischen Vorgang gebunden. Auch geht es um eine andere Nuance als Zolas Behauptung in »Mon Salon«, 1866: »Ce que je cherche avant tout dans un tableau, c'est un homme et non pas un tableau.« (vgl. Emile Zola: *Le bon combat – De Courbet aux Impressionnistes*. Mit Anm. von Jean-Paul Bouillon. Paris 1974, S. 62 und 74f.).

¹³² *Spanische Reise*, S. 146.

¹³³ *Ebd.*, S. 147.

¹³⁴ Vgl. Richard Shiff: *Cézanne and the end of impressionism. A study of the theory, technique, and critical evaluation of modern art*. Chicago 1984.

Am meisten stießen sich aber die Zeitgenossen an dem als ungerechtfertigt empfundenen Vergleich zwischen Velazquez und Greco. Dies gibt uns Gelegenheit zwei Momente von Meier-Graefes Kunsturteil, die Wertung und den Vergleich, näher zu betrachten.

Das A und O der Kunstschreiberei

In einem eloquenten, temperamentvollen Brief an »Thomas« aus Granada vom 23. Mai wird die Wertung der »Buchführung«, worunter der Autor die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung versteht, gegenübergestellt: »Erst kommt der Wert und dann kommt noch einmal der Wert und noch einmal, und dann kommt Eure Buchführung noch lange nicht.«¹³⁵ Sehr ähnlich argumentierte Meier-Graefe auch in der Praxis, und zwar mit dem Direktor der Kunsthalle Bremen, Gustav Pauli, den er schätzte. Dieser hatte 1911 in der Reihe »Klassiker der Kunst« einen Band über »Max Liebermann« veröffentlicht. Meier-Graefe stößt sich an dieser Einordnung; Max Liebermann ein »Klassiker«?

Wo kommen wir hin, wenn uns die Begriffe von Größe verloren gehen. Dann freilich wird Reinhardt ein Kulturheld und Hofmannsthal zu einem Äschylos. Tant pis für Deutschland, wenn Liebermann der größte Künstler ist. Das hat nichts zu sagen. Deutschland ist ein wandelbarer Begriff, und wir brauchen uns mit dem aktuellen nicht mehr als zugänglich zu identifizieren. Es wird erst bedenklich, wenn wir auf die höheren Begriffe verzichten, aus deren Kultur wieder einmal Größeres entstehen kann. Wahren wir uns unsere Ansprüche, verflucht und zugenäht!¹³⁶

Zum Werten gehört der Vergleich. »Man kann keinen einzelnen Stern am Himmel bestimmen, wenn man nichts von den anderen weiß.«¹³⁷ Aber der Vergleich liegt nicht immer da, wo man ihn erwartet. Es kommt alles auf den Standpunkt an. In »Spanische Reise« ist der entscheidende Vergleich, um Velazquez' Rang zu bestimmen, nicht Greco, wie immer behauptet wird, sondern Tizian. Der Vergleich zwischen dem großen Reiterbildnis Karl V. im Prado und den Reiter-

¹³⁵ Spanische Reise, S. 135.

¹³⁶ Meier-Graefe an Gustav Pauli, 8.1.(1912), Archiv der Kunsthalle Bremen.

¹³⁷ Der Fall Böcklin, S. 11.

bildnissen von Velazquez gibt den Ausschlag. »Tizian wurde Velazquez gefährlich.«¹³⁸ Die Gegenüberstellung Velazquez/Greco ist ganz anderer Natur. Hier berührt Meier-Graefe Grundsätzliches über das künstlerische Schaffen und »Wollen«; hier geht es nicht um malerische Werte allein, sondern um die Größe des Menschen im Künstler. Der Wertmaßstab wird sehr hoch gesetzt; es »muß sich mit ihm der *Umfang* verbinden, Umfang an Menschentum, an Perfektion der Qualitäten, vor allem an Wollen«.¹³⁹ Von diesem Standpunkt aus war Greco – von Marées ganz zu schweigen – der größere Mensch, Velazquez »nur« ein außerordentlich begabter Maler. In einem Brief aus Spanien steht der sprechende Vergleich: »Die Unvollkommenheiten an Marées sind gleichsam vernachlässigte Kleider unter denen ein ganzer Mensch steckt. Velazquez ist ein glänzendes Kostüm über einem kümmerlichen Menschen.«¹⁴⁰

Schon in der »Entwicklungsgeschichte« behauptete Meier-Graefe nachdrücklich: »Keine ernstere Aufgabe stellt sich heute dem Menschen von Kultur, als dieses Relative aller Schätzung tief und organisch zu fassen. Nicht die berühmte Eselsbrücke, die dem Vergleich ausweicht, weil ›es etwas anderes ist‹, führt zur Reife.«¹⁴¹ Es geht nicht darum, einen Künstler im Vergleich zu einem anderen herabzusetzen; es wird die Ebene gesucht, auf der sich zwei Künstler sinnvoll vergleichen lassen, angesichts der gesamten Entwicklung oder in Anbetracht eines wesentlichen Problems wie im Falle Böcklin/Menzels.

Maßgebend ist ihm das Entwicklungsfähige, das, womit eine Kunst oder ein Künstler in anderen weiterwirkt und so zur Entwicklungsgeschichte der Kunst beiträgt. Aus der Stadt Grecos, Toledo, schreibt er über den Künstler, der »seit 4 Jahrzehnten tot ist«:

bis dieser Mensch wirklich in den Werdeprozeß der Kunstentwicklung eintritt, werden nochmal viele Jahre vergehen. Die Teilnahme an dieser Förde-

¹³⁸ Spanische Reise, S. 241f.

¹³⁹ Meier-Graefe an Gustav Pauli, 8.1.(1912), Archiv der Kunsthalle Bremen.

¹⁴⁰ Meier-Graefe an Mary Balling aus Granada, 25.5.1908, Staatsbibliothek München; man beachte Ort und Datum des oben erwähnten Briefes an »Thomas«: fast identisch!

¹⁴¹ Entwicklungsgeschichte, S. 397.

nung ist vielleicht das Schönste, das es auf der Welt giebt; viel zu schön als daß man stolz darauf sein könnte.¹⁴²

Meier-Graefe hat es mit dem lebendigen Werden der Kunst zu tun, und nur insofern kann seine »Entwicklungsgeschichte« als eine Kunstgeschichte betrachtet werden. Sie ist im Grunde eine »Familien-geschichte«, in der nur die wichtigen Vertreter vorkommen, die »Verwandten«, die etwas zu vererben hatten und noch in der Gegenwart etwas bedeuten. Nur das, was als lebendiger Wert empfunden wird, hat für Meier-Graefe Bedeutung. Geschichtliche Kenntnis und künstlerische Empfindung sind ihm getrennte Welten; »historisch empfinden« ist ein Widerspruch, eine Aporie. In dem einzigen, jedoch wichtigen Brief an »Loris« in der »Spanischen Reise« heißt es:

Wenn uns ein Ziel von der Zeit abhängig erscheint und wir uns darüber hinwegzusetzen vermögen, wenn es nicht so realisiert ist, daß wir es heute nicht besser zu realisieren vermöchten, haben wir es nicht mit den absolut Regierenden zu tun. Die, die wir historisch nennen müssen, gehören nicht dazu. Gerade in den Großen aber ist die Entwicklungsgeschichte lebendig.¹⁴³

Auch Eberhard von Bodenhausen, der sich ernsthaft mit Kunst befaßte, bevor er eine wirtschaftliche Laufbahn einschlug, plädierte für eine lebendige Kunstgeschichte.¹⁴⁴ Er war der Ansicht, daß die histo-

¹⁴² Meier-Graefe an Mary Balling, 6.5.1908, Staatsbibliothek München. Wie ein Echo hierauf klingen Franz Marcs Worte des Dankes zu Beginn des Almanachs »Der Blaue Reiter« (Juni 1912): »Meier-Graefe kam auf den Gedanken, seinen Landsleuten die wunderbare Ideenwelt eines ihnen ganz unbekannten, grossen Meisters zu schenken – es handelt sich hier um Greco« (zitiert nach Klaus Lankheits Neuausgabe des »Blauen Reiter«. München 1965, S. 21). Meier-Graefes Aufsatz »Das Barock Greco« (in: Kunst und Künstler, 10. Jg. Nov. 1911) beginnt mit den Worten: »Greco ist zu einer Probe auf den Wert unserer Kunstgeschichte geworden. Es fehlt ihm die Patina überlieferter Schätzung.« (S. 78).

¹⁴³ Spanische Reise, S. 209 – vgl. den vollständigen Abdruck im Briefwechsel Hofmannsthal–Meier-Graefe in diesem Band.

¹⁴⁴ Vgl. Aufgaben der Kunstgeschichte. In: Neue Rundschau Bd. XV, 1904, S. 542f. Über Bodenhausen gibt es bis heute keine hinreichende Monographie; vgl. Eberhard von Bodenhausen. Ein Leben für Kunst und Wirtschaft (a.a.O.) und das ausgezeichnete Nachwort von Hans-Ulrich Simon in: Eberhard von Bodenhausen – Harry Graf Kessler. Ein Briefwechsel 1894–1918. Marbach 1987 (Marbacher Schriften 16). Als Bodenhausen im Herbst 1905 in die Industrie eintrat, schrieb Meier-Graefe ihm folgendes: »Eine

rische Kenntnis der Kunst fortgeschritten und es an der Zeit sei, daß der Ästhetiker den Historiker ablöse. Die Kunstgeschichte habe nun ihre Aufgabe in der Wertung der gewonnenen Ergebnisse zu sehen. Zurück zu dem Erlebnis vor dem Kunstwerk: »Die Wissenschaft nicht um der Wissenschaft willen, sondern um des Lebens willen.«¹⁴⁵

Vier Jahre zuvor hatte sich Bodenhausen Mut zur eigenen Subjektivität zugesprochen, die Meier-Graefe selbstverständlich war:

du wirst nie einen anderen Maßstab finden, mit dem du Natur und Kunst messen kannst, als dich selbst. (...) Und weil du selbst es bist, der die Werte bestimmt, darum sollst du auch den vollen Mut haben deiner Ueberzeugung, sollst deiner Schönheit ein Genießender und ein Apostel sein.¹⁴⁶

Er brachte es jedoch nicht zu dem von sich selbst geforderten »lebendigen Sehen«. Er blieb kunsthistorisch befangen, unsicher über das eigene Urteil auf dem Gebiet der Kunst wie im Leben überhaupt.

Kurz nach der Veröffentlichung seines Aufsatzes über die »Aufgaben der Kunstgeschichte« fuhr Bodenhausen zwei Wochen nach Madrid: »Nie habe ich kunsthistorisch mehr gelernt, als in diesen 2 Wochen im Prado. Dort habe ich auch beinahe meine ganze Einleitung zu Stevenson's Velasquez geschrieben.«¹⁴⁷ Meier-Graefes Erlebnis des Madrider Museums ist ein ganz anderes:

Der Prado ist sicher nicht die reichste Galerie, aber man kann in keiner anderen so viel sehen. Er mangelt nicht der kostbarsten Werke. Aber die Genüsse gehen noch über die Freude am einzelnen Werk hinaus. Der Prado ist viel mehr eine Privatsammlung als ein Museum. Man spürt die

Unterbrechung des allzu besonderen Schrifttums zu gewissen Zeiten ist ein quasi unentbehrliches Lehrmittel, das man sich schwerer auferlegt als alle Arbeit. Schließlich kommt es bei uns mehr als in anderen Berufen auf die Tüchtigkeit des Menschen im Fachmann an, und das von rechts wegen. Mir scheint all den spektakelnden Kunstschriftstellern fehlt weniger die Facherschaft und so weiter, als der anständige Mensch mit den Erfahrungen eines breit im Leben stehenden Menschen.« (16.9.1905, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Bodenhausen).

¹⁴⁵ Aufgaben der Kunstgeschichte, S. 543. Bodenhausen stand wie viele seiner Altersgenossen deutlich unter dem Einfluß Nietzsches und der Lebensphilosophie.

¹⁴⁶ Entwicklungslehre und Aesthetik in: PAN 5. Jg, 1900, H. 4, wieder abgedruckt in: Eberhard von Bodenhausen. Ein Leben für Kunst und Wirtschaft, a.a.O., S. 242.

¹⁴⁷ Rückblickende Tagebucheintragung, Eybach, 2.2.1906, Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Bodenhausen.

persönliche Auswahl, die Leute passen zusammen. Und er ist deshalb vielleicht die beste Galerie, mindestens die nützlichste. Für die Geschichte vieler großer Meister – ich meine die Entwicklungsgeschichte ihrer Werte – ein Pantheon von Dokumenten.¹⁴⁸

Der unbedingte Mann

Karl Jaspers unterscheidet am Beispiel von Giordano Bruno und Galilei zwei Sorten von Wahrheit:

Wahrheit, aus der ich lebe, ist nur dadurch, daß ich mit ihr identisch werde; sie ist in ihrer Erscheinung geschichtlich, in ihrer objektiven Aussagebarkeit nicht allgemeingültig, aber sie ist unbedingt. Wahrheit, deren Richtigkeit ich beweisen kann, besteht ohne mich selber; sie ist allgemeingültig, ungeschichtlich, zeitlos, aber nicht unbedingt, vielmehr bezogen auf Voraussetzungen und Methoden der Erkenntnis im Zusammenhang des Endlichen. Es wäre ungemäß, für eine Richtigkeit, die beweisbar ist, sterben zu wollen. Wo aber der Denker, der des Grundes der Dinge inne zu sein glaubt, seine Sätze nicht zu widerrufen vermag, ohne dadurch die Wahrheit selber zu verletzen, das ist sein Geheimnis.¹⁴⁹

Meier-Graefe war ein Mensch à la Giordano Bruno, weshalb er von seinen Landsleuten und Zeitgenossen im Geiste »verbrannt«, geschmäht oder totgeschwiegen wurde. Nichts kennzeichnet ihn besser als die Unbedingtheit seines Urteils. Zwei so grundverschiedene Menschen und Schriftsteller wie Hugo von Hofmannsthal und Ludwig Rubiner haben in dem Punkt ähnlich geurteilt. Hofmannsthal schrieb in seiner »Widmung« zu Meier-Graefes 60. Geburtstag, »daß bei ihm alles unmittelbare Funktion des Lebens ist, nichts abgeleitet und zusammengesetzt. Moderne Bilder wirkten auf ihn als Totalität; das war

¹⁴⁸ Spanische Reise, S. 248. Ähnlich urteilte Meier-Graefe später über die Sammlung Oskar Reinhart in Winterthur (vgl. »Die Sammlung Oskar Reinhart«. In: Frankfurter Zeitung, 29.4. und 12.5.1932), die für ihn eine Art Ideal darstellte; er hat übrigens durch seine Bücher und seine Ideen, aber auch persönlich die Auswahl des Sammlers beeinflusst (vgl. Eduard Hüttinger: Oskar Reinhart. Historische Prämissen seiner Sammlung. o.O. 1975, wieder abgedruckt in: Eduard Hüttinger: Porträts und Profile – Zur Geschichte der Kunstgeschichte. St. Gallen 1992, S. 323f.).

¹⁴⁹ Karl Jaspers: Der philosophische Glaube (1948). München 1974, S. 11.

der Ausgang.«¹⁵⁰ Rubiner, der über zeitgenössische Kunst anders dachte als Meier-Graefe, behauptete dennoch: »Über dieser Verschiedenheit von Grund aus stelle ich fest, daß Meier-Graefe der einzige mutige und unbedingte Mann ist, der seit hundert Jahren in deutscher Sprache zur Kunst spricht.«¹⁵¹

Sein Urteil über Kunst mag uns oft ungerecht, exzessiv, unempfindlich für manches erscheinen, doch ist er selbst da, wo er sich »irrt«, stets er selbst. Der Kunsthistoriker und Kritiker Leo Steinberg tritt in seinem Artikel »Objectivity and the Shrinking Self« für die Subjektivität und die Wertung als notwendige Eigenschaften eines Kunsthistorikers ein: »The artistic universe is so thoroughly value-structured that the objectivity claims, were they to be taken seriously, would amount to mere cant.«¹⁵²

So wie Meier-Graefe den Wert eines Menschen in seiner Kunst entdeckt, so erkennen auch wir, mutatis mutandis, den Wert des Menschen Meier-Graefe in seinem kunstschriftstellerischen Werk. Karl Scheffler, in einer noch heute lesenswerten Besprechung der »Entwicklungsgeschichte«, sieht Meier-Graefe als einen engagierten Kämpfer:

Die natürliche Folge dieser kämpfenden Aesthetik ist, daß sich die Gründe und Beweisführungen nicht logisch in sich selbst halten wie eine Architektur, sondern sich immer auf ein in heftiger Lebensarbeit erworbenes und geschärfted subjektives Gefühl des Verfassers beziehen. Der Werth dieses Gefühls also bestimmt Werth oder Unwerth des Buches.¹⁵³

In dem oben erwähnten Brief an »Loris« wirft er die ihn beunruhigende Frage nach dem Wert der Empfindung auf und zwar unter Berufung auf Flaubert, der ihn sein Leben lang beschäftigt hat. Er fragt

¹⁵⁰ In: Julius Meier-Graefe. Widmungen zu seinem sechzigsten Geburtstage. München, Berlin, Wien 1927, S. 11.

¹⁵¹ Ludwig Rubiner: Maler bauen Barrikaden. In: Die Aktion, 25. April 1914, S. 364.

¹⁵² In: Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences. Summer 1969, S. 828 (Issue on »The Future of the Humanities«).

¹⁵³ In: Die Zukunft, 3.12.1904, S. 326. Über Meier-Graefes »progressive« Kunstgeschichte im Dienste einer zeitgenössischen, zukunftssträchtigen Ästhetik vgl. Thomas W. Gaetgens: Les rapports de l'histoire de l'art et de l'art contemporain à l'époque de Wölfflin et de Meier-Graefe. In: Revue de l'Art, 1990, S. 31f.

sich, ob Flaubert als Briefschreiber nicht etwa ein größerer Künstler als in seinen Romanen gewesen sei:

Die Briefe sind ja keine Kunst, sie sind der ungesuchte Ausdruck von Empfindung, und Empfindungen vergehen, werden altmodisch, wenn sie nicht in künstlerischen Formen stecken. Oder wäre es anders? Könnte etwa die Empfindung eines bedeutenden Menschen wichtiger sein als die Form der Übertragung?¹⁵⁴

Hans von Marées

In seinem großen Marées-Werk legte Meier-Graefe auf diese »Form« den größten Wert. Wir erfahren aus einem Brief an seinen »theuren« Rudi Schröder, der ihm den »leichtsinnigen Vorschlag« gemacht hatte, seine Bücher »einer höheren auf die Form gerichteten Kritik zu unterwerfen«, folgendes: »Ich möchte mit dem Marées-Werk einen wirklichen anständigen Abschluß meiner Kunstschreiberei geben und wenn Du Korrekturen lesen willst, bin ich Dir rasend dankbar.«¹⁵⁵ Und nach Vollendung des Werks notierte er: »Einer Sache wie der Kunst, bei der alles auf Gestaltung ankommt, ohne gestaltende Kraft nahe zu kommen suchen, ist infam.«¹⁵⁶

»Hans von Marées« rückt die »Spanische Reise«, wo mit Empfindungen gerungen wurde, gleichsam in die Ferne. Hier kommt es Meier-Graefe auf die Darstellung einer überragenden Künstlerpersönlichkeit an. Er ist Marées so leidenschaftlich hingegen, daß die eigene Persönlichkeit in der des Künstlers aufgeht. Dies hat Wilhelm Worringer erkannt: »Die Subjektivität der Interpretation wird durch die Intimität von Autor und Interpreten fast zur Objektivität.«¹⁵⁷ Dies ließe sich von keinem früheren Werk Meier-Graefes behaupten. Kein

¹⁵⁴ Spanische Reise, S. 211f.

¹⁵⁵ Meier-Graefe an Rudolf Alexander Schröder, 7.8.(1909), mit der freundlichen Genehmigung der Erben Rudolf Borchards.

¹⁵⁶ Tagebucheintragung vom 18.3.(1913), zitiert nach Benno Reifensbergs Einführung zu Julius Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. München 1966, S. 22.

¹⁵⁷ Vgl. Wilhelm Worringers Besprechung von Meier-Graefes Katalog der Werke von Marées. In: Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 6, 1911, S. 320. Zwar bezieht sich Worringers Behauptung auf Meier-Graefes Farbenbeschreibung, sie läßt sich aber verallgemeinern.

anderes Werk zeigt eine derartige Vertrautheit mit seinem Gegenstand. Diese intime Kenntnis Marées ermöglicht Meier-Graefe, die Entwicklung von Mensch und Werk nicht als etwas Nachvollzogenes, sondern quasi Miterlebtes, Erfahrenes darzustellen. Jedes Werk, jedes Stadium der Entwicklung wird als notwendiges Sosein empfunden, nicht historisch-retrospektiv, sondern als tief erlebtes Verständnis des schöpferischen Vorgangs.¹⁵⁸

Der Kunstschriftsteller ist durch die Begegnung mit Marées gereift. Die Erfahrung von Marées' Idealismus hat ihn geläutert. »Was an ihm nützlich für uns ist, beschränkt sich keineswegs auf das Oeuvre. Nur das außerordentliche Niveau und die Restlosigkeit seines Idealismus, das Endlose seiner Entwicklung, sind der Nachahmung wert, nicht die Resultate.«¹⁵⁹ Und an Rudolf Pannwitz: »Gewiß hat Marées nicht erreicht, was er wollte. Das ist seine Größe, nicht seine Schranke. Er hat nicht erreicht, was er unerreichbar machte.«¹⁶⁰ Hier, im tiefsten Gegensatz zu Menzel, erscheint Meier-Graefe der Mensch noch größer als der Künstler.

Die Erkenntnis von Marées' Idealismus führt Meier-Graefe zu einer höheren Schätzung des realisierten Werks, und nicht, wie Fiedler, zur Herabsetzung der Leistung im Vergleich zur künstlerischen Gesinnung. Für Marées' Mäzen hatte der Künstler »noch nicht gelernt das Leben als eine Summe von Leistungen anzusehen und die Menschen nur als die Mittel, diese Leistungen zu beschaffen.«¹⁶¹ Und doch spüren wir auch bei Meier-Graefe die Faszination durch Marées' Idealismus: »Was wäre Marées ohne das eminent feinfühligste Bewußtsein

¹⁵⁸ Dies widerspricht nicht der Auffassung Marées', die Fiedler in seinem »Hans von Marées« (1899) hervorhebt: »Jede Leistung konnte ihm (Marées) nur als ein Durchgangspunkt erscheinen, ihr Wert lag in ihrem Entstehen nicht in ihrem Vorhandensein.« Der nächste Satz ist allerdings wie ein im voraus formulierter Einwand gegen Meier-Graefes Unternehmen: »Er (Marées) würde es als eine Schwäche betrachtet haben, hätte er aus dem, dessen eigentliche Bedeutung für ihn vorüber war, einen Gegenstand dauernder Wertschätzung machen wollen.« (Konrad Fiedler: *Schriften zur Kunst*. Bd. 1. Hg. von Gottfried Boehm. München 1991, S. 230).

¹⁵⁹ Meier-Graefe an Mary Balling, 20.2.(1907), Staatsbibliothek München.

¹⁶⁰ In Meier-Graefes »Bemerkungen zu dem Manuskript zur Ethik der Marées'schen Kunst« (von Pannwitz), Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Pannwitz. Der Aufsatz von Pannwitz erschien in *Ganymed* II, 1920, S. 58–79, unter dem Titel »Die Seele des Werkes von Marées«.

¹⁶¹ Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*. Bd. 1, a.a.O., S. 270.

von der Notwendigkeit, die Kunst nur als Realisierung der Perfektion des Menschen zu betrachten.«¹⁶²

In keinem anderen Werk Meier-Graefes führt die Intimität mit dem Schaffen eines Künstlers so sehr zum Menschen, der wiederum in seiner Kunst ganz »unpersönlich« sei. Gerade das sei Marées' Größe, seine unzeitgemäße Bedeutung im Zeitalter des Individualismus.¹⁶³ Und das war auch die Schwierigkeit beim Schreiben der Biographie, wie er Richard Dehmel gegenüber gesteht:

Ja, das war der große Haken: das Umdeuten des Künstlerischen ins Menschliche und das in einem Tempo, das langsame Steigerungen erlaubte. Weißt Du, was Marées ist, das habe ich vielleicht mehr als irgend ein Mensch am eigenen Leib erfahren. Nicht die Einsicht in seine Sachen, du lieber Gott, das ist kein Kunststück. Man profitiert von dem niedrigen Niveau der anderen. Aber merken, wie man bei der Darstellung solcher Dinge besser wird, wie die Begriffe der Ökonomie des Künstlers einem höhere Begriffe von der Ökonomie des Schriftstellers beibringen, wie sich das umsetzt: das war etwas Himmlisches. Ich bin auch sein Schüler geworden in meiner Art. Und jedem jedem, (sic!) der sich mit dem wunderbaren Kerl beschäftigt, muß es so gehen. Ich habe die fünf Jahre lang eigentlich nicht gearbeitet, sondern gelebt, Marées einfach gewähren lassen....¹⁶⁴

Marées wurde für Meier-Graefe zur emblematischen Figur künstlerischer Größe.

Was uns an großen Kunstwerken beglückt, ist das Stück Leben, das auf wunderbare Art auf eine Leinwand, in ein Stück Ton, in eine Folge von Akkorden gelangt ist; die Einsicht, daß die Vergänglichkeit, die alles Irdische bedroht, hier vor einem Uneinnehmbaren steht. (...) Und wenn mich einer fragte, woran man die Größe eines Künstlers erkenne, würde ich auf dieses Uneinnehmbare, weder von seiner noch unserer Sucht Erreichbare verweisen, das nahe bei uns beginnt und im Unendlichen endet.¹⁶⁵

¹⁶² Meier-Graefe an Mary Balling, 28.2.(1908), Staatsbibliothek München.

¹⁶³ Wie bei Marées fesselte Meier-Graefe auch bei Flaubert der Kontrast zwischen der starken Persönlichkeit und der »unpersönlichen« Kunst. Vgl. den Brief an »Loris«, BW Meier-Graefe im vorliegenden Band S. 87–93.

¹⁶⁴ Meier-Graefe an Richard Dehmel, 19.12.(1910). Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Dehmel-Archiv.

¹⁶⁵ Julius Meier-Graefe: Hans von Marées. Frankfurt 1987, S. 642f.

Für Meier-Graefe war Kunstschriftstellerei keine »begleitende Aufgabe«. ¹⁶⁶ Sie war Selbsterfüllung und auch Hingabe. Indem er im Kunstwerk den Menschen suchte, fand er sich selbst.

¹⁶⁶ Wilhelm Hausenstein bezeichnet in seiner unter dem Pseudonym Johann Armbruster erschienenen autobiographischen Schrift »Lux Perpetua« (Freiburg und München 1952, S. 25) seine kunstschriftstellerische Arbeit als »eine begleitende Aufgabe, keine rein aus dem eigenen Wesen und seinen unmittelbarsten Begegnungen entwickelte«.

Anhang

Materialien zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte der »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst« (1904)

I

Von Oktober 1899 bis Mai 1900 erschien in der »Insel« eine Folge von sieben »Beiträgen zu einer modernen Aesthetik« von Julius Meier-Graefe, die einen großen Teil des ersten Buches der »Entwicklungsgeschichte« bilden.

Beitrag 1 (Okt. 1899, S. 65–91) entspricht in »Entwicklungsgeschichte«, S. 1–15 (geringfügige Änderungen oder Kürzungen, was auch für die folgenden Beiträge, wenn nicht anders vermerkt, gilt).

Beitrag 2 (Nov. 1899, S. 181–204): in »Entwicklungsgeschichte«, S. 16–27.

Beitrag 3 (Dez. 1899, S. 257–273): in »Entwicklungsgeschichte«, S. 31–38.

Beitrag 4 (Jan. 1900, S. 93–105): in »Entwicklungsgeschichte«, S. 39–45.

Beitrag 5 (Feb. 1900, S. 203–227): in »Entwicklungsgeschichte«, S. 49–52 und S. 61–74 (wesentliche Änderungen in den Kapiteln »Die Blüte der Malerei« und »Ingres«).

Beitrag 6 (März 1900, S. 351–374): nur der erste Absatz wurde in »Entwicklungsgeschichte«, S. 75, übernommen; der Teil des Beitrags, der von deutscher Kunst handelt (bis S. 370), bekommt in den entsprechenden Kapiteln der »Entwicklungsgeschichte« eine ganz andere Richtung; der Teil über Millet (S. 370–74) unterscheidet sich ebenfalls von dem entsprechenden Kapitel der »Entwicklungsgeschichte«.

Beitrag 7 (Mai 1900, S. 199–223) über Millets Einfluß: Segantini, Van Gogh, Constantin Meunier – in »Entwicklungsgeschichte«, S. 109–134, wurde vor allem in seiner thematischen Einteilung übernommen.

Das Kapitel »Manet und sein Kreis« der »Entwicklungsgeschichte« übernimmt einiges aus der gleichnamigen Publikation (Julius Bard 1902) und das Kapitel »Minne« Auszüge aus »Das plastische Ornament«, »PAN«, IV, 4, April 1899, und aus »Georg Minne«, »Ver Sacrum«, 1901, H.1.

II

Aus der Korrespondenz Julius Meier-Graefe — Otto Julius Bierbaum
(Stadtbibliothek, München).

Meier-Graefe an Bierbaum, 7. 7. 1899:

»Meine Aesthetik soll in der Insel auch als Buch erscheinen. Ich thue das im Princip, schreibe aber Schr. (Schröder. C.K.) daß das Buch Geld kostet. Die Sache macht mir eine ganz blödsinnige Arbeit, ich muß alles neu machen u

das Gebiet ist vollkommen Brachfeld. Ich verhehle Dir nicht, daß ich nicht annähernd ursprünglich an eine solche litterarische Bethätigung meinerseits bei Euch dachte, die in keinem Verhältnis zur Bezahlung steht. Die Sache wird sehr gut, hoffe ich, ich muß aber unbedingt aus dem Buch das heraus schlagen, was es wert ist. Es ist jammervoll, daß ich so überlastet bin, ich muß mir morgens u abends ein paar Stunden krampfhaft stehlen zur Wut von Rieke (Meier-Graefes erste Frau, Anna. C.K.), die das Aufstehen morgens um 5 als unangenehmen Hauteiz empfindet.«

Meier-Graefe an Bierbaum, 28. 7. 1899 (Meier-Graefe schickt die Niederschrift des ersten Teils seiner »Ästhetik« nach München):

»Die Überschrift, die ich eingeklammert habe (Beiträge zu einer modernen Ästhetik) ist der Titel des Buches.« [Es folgen Bemerkungen über Typographie und Einteilung der Beiträge für die »Insel«-Hefte.]

»Der Dir gesandte erste Teil stellt ein starkes Drittel der ganzen Arbeit dar. Die Fortsetzung vollzieht sich folgendermaßen:

Geschichte der modernen Malerei nach ähnlichen Zusammenhängen u der Skulptur.

Die Bestrebungen auf das Lineare hin, die Archaismen – Japan

Die Zwischenperiode zwischen Dekoration u Ornament

Das Ornament

Schluß, Verwendung der modernen Koloristik u Linie für die moderne Nutzkunst.

Das ist in ganz großen Zügen etwa die Sache. Du wirst aus dem ersten Teil schon erkennen wie es angelegt ist und zugleich werden Deine Kollegen entscheiden können, ob sie das Ding im Buchverlag nehmen wollen u was sie dafür zahlen können. Man muß natürlich das Buch gleichzeitig mit den Heftpartien drucken.«

Meier-Graefe an Bierbaum, 6. 10. 1899:

»Ich weiß immer noch nicht recht, ob Ihr eigentlich meine Ästhetik in den Inselverlag nehmt oder nicht. Ich sende nächste Woche wieder ein tüchtiges Stück ab, etwa 60–70 Seiten: dann meine ich könnt Ihr einen Begriff von der Sache bekommen u Euch entscheiden.«

Aus der Korrespondenz Julius Meier-Graefe — Insel-Verlag
(Insel-Archiv, Stiftung Weimarer Klassik).

Meier-Graefe an den Insel-Verlag (vermutlich an den Geschäftsführer Rudolf von Pöllnitz), 14. 9. 1902:

»Meine Ästhetik ist im Laufe des Sommers um ein großes Stück weiter ge-

kommen und wäre längst fertig, wenn ich nicht im Laufe der Arbeit verleitet worden wäre, den Rahmen in unvorhergesehener Weise zu erweitern. Ich bin erst jetzt in der Lage, den Umfang zu übersehen und schreibe Ihnen, weil die letzte Bestimmung desselben auch von Ihnen abhängt. Ich vermute, daß Ihnen der gedruckt vorliegende Teil, der sich mit einer kulturellen Betrachtung der alten Kunst und Fixierung der Basis der Erörterungen beschäftigt bekannt ist. An diesen schließen sich folgende Kapitel:

Die moderne Malerei. Ich habe darin im wesentlichen die führende Richtung der sogenannten Impressionisten verfolgt natürlich in allen Schattierungen. An den Impressionismus in der Malerei schließt ein Kapitel über die Outsider, von denen ich *Munch* als Exempel näher verfolgt habe. Dann

Der Impressionismus in der Sculptur, der die ganze Bildhauerei unter diesem Gesichtswinkel faßt. Dann hole ich in einem Kapitel nach was noch von *großen Traditionen* im rein Kompositionellen in der Kunst vorhanden, ohne sich in den Gegensatz technischer Art zu der modernen Malerei zu setzen (Puvis de Chavannes, seine Vorgänger u Nachfolger)

Damit schließt quasi der erste Teil und es folgt nun das Gegenspiel, die Reaktion auf dem Kontinent und in England; ich verfolge die stilistischen Versuche in Holland, Belgien, England, gebe *Morris* und *Beardsley* eigene Kapitel etc. Dabei kommt die gewerbliche Renaissance, aber in der nötigen Kühle zum Wort. So weit bin ich jetzt: Ich kann jetzt bald schließen oder noch ein paar Kapitel über allgemein ästhetische Fragen zufügen, als Schlußfolgerungen, die man kürzer oder länger fassen kann.

Bisher umfaßt der gedruckte Teil 150 Seiten, das bisher dazu geschriebene circa

250 "

400 "

und ich kann mit weiteren 50 Seiten bequem schließen, so daß das ganze Werk 450 S. stark würde. Das wäre das Minimum, das sich leicht auf 500–550 ergänzen läßt.

Ich habe das Gefühl, daß das Buch gelesen werden wird, ja ich habe sogar zuweilen größenwahnsinnige Vorstellungen, daß es populär werden könnte und den Leuten, die etwa Muthers Geschichte der Malerei im 19. Jht. gelesen haben, mehr und zwar kulturell mehr geben könnte, da es persönlicher im Stil u der Betrachtung und knapper in der Wahl ist, so daß wirklich Zusammenhänge klar werden. Ich frage mich nur, ob man nicht vielleicht die Chance dadurch unterstützen sollte, daß man dem Werk ein paar Reproduktionen zufügt. Zum Verständnis des Textes sind sie nicht nötig; aber ich weiß nicht, ob Muther nicht viel den Bildern verdankt u unterbreite Ihnen die Frage aus praktischen Gründen. Man würde bequem mit 50 Vollbildern auskommen, die man aber in Lichtdruck oder Heliogravüren event. in Bissonreproductionen, die ich billig bekommen kann, bringen könnte z.B.

Ein Mosaik, (habe gutes Vorbild) aus Venedig, eins aus Ravenna, Cima-

buc, Giotto (Padua), ein oder 2 Quattrocentisten aus Florenz, ein oder 2 Venezianer, ein van Eyck, ein Bellini (habe fabelhafte Vorlage für eine farbige Reproduction, eine Kopie ersten Ranges) ein Giorgione oder Carpaccio, ein Gemälde von Michelangelo, Hugo van der Goes, Rubens, van Dyck Watteau Gainsborough Turner, Whistler, Millet, Manet, Monet, Degas, Gauguin, van Gogh, Renoir, Cézanne, Böcklin, Thoma, Schwind, Liebermann, Beardsley, Puvis wenn schöne statt von Morris, Seurat, ein Möbel von van de Velde, ein paar gute Sculpturen aus allen Zeiten etc.

Wie gesagt, mir liegt an den Bildern gar nichts, Sie müßten das entscheiden. Eine nette Auswahl ist leicht u Reproductionsrechte brauchen wir nicht zu zahlen. Fürchten Sie, daß das Buch zu dick würde, so kann ich einmal mit 450 Seiten schließen, anderseits könnte man auch erwägen, wenn man die Bilder bringt, ob man 2 Bände macht, von denen der erste den ersten Teil, mit moderner Malerei schließend 300 Seiten hätte ohne Illustrationen. Der zweite 200–250 Seiten ohne Illustr. Endlich hörte ich auch gern Ihre Vorschläge betreffend Honorar, die natürlich erst definitiv zu werden brauchen, wenn Sie das Manuskript gelesen haben. Ich habe eine so monstruöse Arbeit an dem Buch, daß diese Frage für mich einige Wichtigkeit gewinnt.

Vielleicht haben Sie die Güte, mir Ihre Ansicht gelegentlich zu sagen. Wie denken Sie über Erscheinungstermin?»

[Pöllnitz läßt auf eine Antwort warten.]

Meier-Graefe an Pöllnitz am 25. 12. 1902:

»(...) mir ist immer noch lieber, Sie weisen die Arbeit, wenn Sie nicht ganz absolut auf Erfolg hoffen zurück, als daß Sie sie mit halbem Herzen verlegen. Denn ich sehe in dem Buch sehr viel u glaube, daß es sich lohnt etwas Ordentliches dafür zu thun. (...)

Als Titel glaube ich im Interesse des Vertriebs einen allgemeiner gehaltenen vorteilhaft, etwa

Kunst oder Teil

Beiträge zu einer neuen Kunstgeschichte

und einer modernen Ästhetik

Ich bin in der That wie Sie annehmen, der Ansicht, daß Reproduktionen durchaus entbehrlich sind und würde es sogar für bedauerlich halten die schöne Ausgabe durch die Autotypen zu verderben. Anderseits wird die wirkliche Ausnutzung des Buches in materieller Hinsicht erst durch eine relativ billige illustrierte Ausgabe à la Muther möglich werden. Ich würde es daher für vorteilhaft halten, zunächst eine nicht illustrierte und nicht zu große Auflage herzustellen entsprechend dem bereits gesetzten Stück. Diese wird man auch zu einem höheren Preis bestimmt verkaufen. Bestätigt sich diese Hoffnung, so würde eine billige u illustrierte Ausgabe in Frage kommen.«

Pöllnitz an Meier-Graefe, 29. 5. 1903:

»Ich habe Ihnen bisher den von Ihnen gewünschten Contrakt immer noch nicht gesandt, weil sich inzwischen bis zu letzter Gewißheit herausgestellt hat, daß jetzt momentan das Erscheinen eines Buches über Kunst einfach ein Schlag ins Wasser sein würde, und daß die Aussichten auf Absatz wirklich gleich null sind. Unter diesen Umständen Herrn Heymel zu veranlassen, für die Herstellung Geld auszugeben, bringe ich schwer über das Herz, um so mehr, da Ihnen mit einem Mißerfolg des Buches ja doch auch nicht gedient ist. (...)

Ich bitte Sie, aus dem Gesagten nicht herauslesen zu wollen, daß ich gegen den Wert Ihres Buches an und für sich etwas sagen will, sondern es kommt mir lediglich darauf an, festzustellen, daß eine Unzahl von Büchern, die Kunstfragen behandeln, erschienen sind, nachdem sich in den letzten Jahren X Zeitschriften in jeder Nummer damit beschäftigt haben. Die Leser werden heute unangenehm, wenn man ihnen zumutet, noch etwas, und sei es das Beste, über diese Dinge zu lesen. Ich sage das durchaus nicht ohne Unterlagen, sondern ich weiß von verschiedenen Verlegern, daß Bücher dieser Art zur Zeit gänzlich »tot« sind. Daß der von Ihnen verfaßte kleine Band in der Mutherschen Sammlung einen guten Käuferkreis findet, kann als Beweis für den Absatzkreis eines so umfangreichen und verschiedene Dinge behandelnden Werkes nicht gelten. Eine oder zwei Mark haben die Leute leichter übrig.

Ich stelle Ihnen gern frei, die vorliegenden Bogen für eine ganz geringe Entschädigung einem anderen Verleger zu überlassen und auch das für den Druck nötige Papier zu dem ganzen Werk zu Selbstkostenpreisen zu liefern. Ich bitte Sie, überzeugt zu sein, daß es mir äußerst peinlich ist, Ihnen so post festum diese Eröffnungen zu machen und daß keinerlei persönliche Gründe dahinterstehen.«

Meier-Graefe an Pöllnitz, 1. 6. 1903:

»Ich kann natürlich Ihren Standpunkt, der gar nicht auf mein natürliches Recht Rücksicht nimmt und mich einem von Ihnen verschuldeten schweren Schaden aussetzen würde, wenn es mir nicht gelänge einen anderen Verleger zu finden, nicht teilen, betrachte aber die Angelegenheit Ihrem Wunsche folgend hiermit als erledigt und möchte Ihnen nur empfehlen, in Zukunft auf Ihre Autoren ein wenig mehr Rücksicht zu nehmen.«

[Meier-Graefe fand daraufhin in Julius Hoffmann in Stuttgart einen Verleger, der die »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst« in drei Bänden Frühjahr 1904 publizierte.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Kurt Ilkovits, Wien, der eine grundlegende Arbeit über die Zeitschrift »Die Insel« beendet, teilt mit, daß die »Entwicklungsgeschichte« auf Kosten von Alfred Walter Heymel

In einem Brief von Meier-Graefe an Madame van de Velde erfahren wir, daß sich der Autor einen Band der »Entwicklungsgeschichte« von van de Velde ausgeborgt hat, weil sein Umzug aus Paris noch beim Spediteur und das Werk vergriffen war: »Je suis très ennuyé, car cet ouvrage est complètement épuisé et ne se trouve plus ni chez l'éditeur ni chez un libraire.«¹⁶⁸

Übersetzung der »Entwicklungsgeschichte« von 1904

1 England

In englischer Sprache erschien 1908 eine Übersetzung der »Entwicklungsgeschichte« in zwei Bänden mit Illustrationen im Text unter dem Titel »Modern Art – Being a contribution to a new system of aesthetics«, bei William Heinemann in London & G.P.Putnam's Sons in New York. Übersetzer waren Florence Simmonds und George W. Chrystal.

Meier-Graefe schreibt am 14. 4. 1905 an Henry van de Velde:

»L'édition anglaise sera admirable, je viens de travailler quelques jours à Londres avec Florence Simmonds qui est un instrument phantastique.« (Fonds Henry van de Velde, Brüssel)

Meier-Graefe hat den ursprünglichen Text nicht nur umgearbeitet, sondern um ganze Kapitel erweitert. Hinzu kamen

- »England's contribution«: Hogarth
The portrait manufacturers
Wilson and Gainsborough
Turner
Constable

(die beiden letzten an anderer Stelle in »Entwicklungsgeschichte« 1904).

- »Gustave Courbet and the generation of 1870«
- ein Kapitel Menzel, das am Anfang eines neuen »Kreises« steht: »Menzel and his circle«.
- Whistler erhält ebenfalls ein eigenes Kapitel im Abschnitt »The English Reaction«.

2 Frankreich

Die französische Übersetzung, die Meier-Graefe wohl noch mehr am Herzen lag als die englische, stand unter einem Unstern.

gedruckt und vermutlich vom Insel-Verlag an den Julius Hoffmann Verlag verkauft wurde. Schwierigkeiten, die zwischen Pölnitz und Meier-Graefe entstanden, haben den Plan, die »Entwicklungsgeschichte« im Insel Verlag zu veröffentlichen, durchkreuzt.

¹⁶⁸ (3.10.[1904]), Fonds Henry van de Velde, Bibliothèque Royale Albert 1er, Brüssel.

Er dachte zunächst an den Dichter und Kritiker Gustave Kahn als Übersetzer.

Meier-Graefe an Henry van de Velde, 14. 4. 1905:

»Je travaille comme un fou pour corriger un peu la Entw. Geschichte que Hachette va éditer en français. Je suis découragé par l'énormité des côtés faibles du livre (il y a des lourdeurs dans le système, nom de chien). Si j'avais un très intelligent traducteur cela irait peut-être. J'ai écrit à Fénéon pour savoir. Je pense à Gustave Kahn.« (Fonds Henry van de Velde, Brüssel).

Der Kritiker Félix Fénéon empfahl Henri Lasvignes, der dem Kreis der »Revue Blanche« angehörte und 1900 eine Übersetzung von Max Stirners »Der Einzige und sein Eigentum« veröffentlicht hatte.

Meier-Graefe an Henry van de Velde, 17. 4. 1905:

»Votre intérêt pour la traduction est d'une très grande valeur, mais vous promettez là quelque chose qui vous sera difficile de tenir vu la besogne qui pèse déjà sur vous et je ne voudrais pas surcharger trop l'ami. Mais quand il y aura des passages délicats je profiterai de votre offre. Fénéon me recommande très sérieusement Henri Lasvignes. Je crois que je vais le prendre. Il paraît très doué et F. me dit qu'il aime le livre ce qui est un point assez grand.« (Fonds Henry van de Velde, Brüssel).

Zwei Jahre später hatte Meier-Graefe die größten Schwierigkeiten mit dem Übersetzer, der sich schließlich der Sache annahm: Léon Werth, ein angehender Kunstkritiker und Schriftsteller, späterer Freund von Saint-Exupéry, der ihm »Der kleine Prinz« widmete.

Meier-Graefe an Kessler, 1. 5. 1907:

»Darf ich von Ihrer Freundschaft einen wichtigen Dienst erbitten? Es stellt sich heraus, daß Léon Werth ein Hochstapler gewöhnlichster Sorte ist. Auf sein dringendes Verlangen willigte ich ein und zwar entgegen dem Willen meines Verlegers, der einen Übersetzer hatte, ihm die Arbeit zu übertragen. Nachdem er mir eine kleine Probe geschickt hatte, die die Hoffnung erlaubte, seine Arbeit würde acceptabel werden. Nachdem er den Kontrakt hatte, ging die Bummellei los.«

Meier-Graefe schildert bis ins Detail die unglückliche Zusammenarbeit:

»Das Einzige, was mir zu thun bleibt, scheint mir, ist, von dem Mann meine Manuskripte zurückzufordern. Da ich ihm einen modifizierten deutschen Text

gegeben habe, von dem ich zum Teil keine Kopie besitze, liegt mir vor allem daran, dieses Material zurück zu erhalten. Mir wäre es immerhin ein bescheidener Ersatz für den erhaltenen Vorschuß, wenn er wenigstens das bisher übersetzte Stück etwa 1/3 des Werkes korrekt lieferte. Er ist dazu absolut im Stande und kann diese Arbeit, für die er bisher 6 Monate gebraucht hat, bequem in 8 Tagen fertig machen. Er weiß ganz genau Bescheid.

Meine Bitte an Sie, lieber Kessler, geht nun dahin, die glatte Herausgabe dieses Materials von dem Mann zu erreichen. Ich will dann wenigstens versuchen, noch mit einem anderen Uebersetzer zu arbeiten. Das kann nur geschehen, wenn die Uebermittlung des Materials schnell geht. Ich werde inzwischen versuchen, Hachette zu besänftigen.« (Deutsches Literaturarchiv, Marbach, Nachlaß Kessler).«

Meier-Graefe an Maximilian Harden, 23. 5. 1907:

»Ich habe hier einen wahnsinnigen Ärger. Der Übersetzer meiner Entw.Geschichte ist eine Escroc, hat mich persönlich um viel Geld geprellt und da ich mich hinreißen ließ ihn zu prügeln, hat er die ganze Arbeit (zwei Jahre) vernichtet, auch meine für ihn hergerichteten Manuskripte. Seine Beziehungen zu Kessler, der ihn sehr schätzte, bestimmten mich immer wieder, Vertrauen zu gewinnen. Wie die Sache zum kloppen kommt, nämlich wie sich herausstellt, daß der Mann seit einem Jahr überhaupt nichts mehr gethan hat, bitte ich Kessler seinen Einfluß auf den Menschen aufzuwenden, um meine Manuskripte und das gemachte Stück zu retten, und Kessler – versagt, aber wie! fährt die ganze Geschichte noch mehr in den Dreck und läßt mich dann mit einer graziösen Geste sitzen. Sehen Sie, so ein Typ ist nur bei uns möglich. Ein Mensch, der sich um alles bekümmert und die erste Gelegenheit, mal etwas ohne Eklat aber nützlich zu thun – Übrigens, eine himmlische Figur für eine Komödie ›Der Snob.« (Bundesarchiv Koblenz, Nachlaß Harden).

Die französische Übersetzung der »Entwicklungsgeschichte« zerschlug sich. Bis heute ist Meier-Graefes Werk in Frankreich so gut wie unbekannt.