



Ingeborg Becker und Stephanie Marchal (Hrsg.); Julius Meier-Graefe. *Grenzgänger der Künste* (Ausst.-Kat. Literaturhaus Berlin, 9. Juni bis 10. Juli 2017); Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2017; 344 S., 13 farb. u. 93 s/w-Abb.; ISBN 978-3-422-07355-5; € 39,90

I.

Der Kunstschriftsteller und -kritiker Julius Meier-Graefe (1867–1935) wurde von jungen Künstlern der epochalen Kunstwende um und nach 1900 als freier Kritiker euphorisch begrüßt, von einigen Fachgelehrten wegen seiner eigenwilligen Diktion, der anmaßenden Urteile über anerkannte Künstler und Lücken in seiner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* heftig abgelehnt. Das Büchlein mit Widmungen der Freunde und Mitstreiter zu Meier-Graefes sechzigstem Geburtstag 1927 übermittelt lebendig die Aufbruchsstimmung jener Tage. Gustav Pauli, Direktor der Bremer Kunsthalle, schrieb: „Selten hat ein kunstgeschichtliches Buch solches Aufsehen erregt und solche Wirkung hinterlassen wie [Meier-Graefes] *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. Ohne eine Übertreibung befürchten zu müssen, darf man sagen, dass von hier an ein neues Kapitel in der Geschichte der Kunstkritik anhebt. In den emsig bedienten Bau der deutschen kunstforschenden und kritisierenden Zunft fiel das Buch wie ein Fremdkörper in einen Ameisenhaufen. Die Geister ranneten durcheinander, verblüfft, entrüstet, ratlos. ‚Was, dies soll eine Geschichte sein, diese dreiste Improvisation, die sich nicht einmal die Mühe nimmt, unsere soliden Vorarbeiten zu widerlegen ...?‘“¹

Seine sprunghafte Entwicklung erweiterte der Ingenieursaspirant, Berliner Kulturstudent, Jungschriftsteller und Zeitschriftengründer in Pariser Jahren (1895–1904) „umgeben von einer lebhaft und freimütig rasonierenden Jugend. Hier wurden fortgesetzt neue Dinge erzeugt, erwogen und verglichen mit altem berühmten Erbe ... man lernte sehen, urteilen und sein Urteil geschliffen formulieren“. Von dieser Warte aus „erschieden die marktgängigen deutschen Bücher über neuere und neueste Kunst“ noch „pedantisch und antiquiert“.²

Im leidenschaftlichen Ton seiner Entdeckerlust, der bilderreichen Sprache, assoziativen Phantasie, dem oft überraschenden Urteil und der Forderung, Stellung zu nehmen, dagegen stellt sich Meier-Graefe. Konnten seine kühnen Fanfaren über dem Kunstbetrieb jetzt 2015 eine Konferenz zumeist junger Leute aus vielen Richtungen des Kulturschaffens, Künstlern, Kritikern, Journalisten, akademischen Aspiranten und ähnlichen zu seinem 80. Todestag wieder inspirieren? Stephanie Marchal und Ingeborg Becker inaugurierten die Tagung 2015 in der ‚Stiftung Brandenburger Tor‘ Berlin (Max Liebermann-Haus)³, und gaben auch den hier besprochenen Begleitband

1 Julius Meier-Graefe, *Widmungen zu seinem 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 33–35 passim.

2 Ebd.

3 Vorbereitet von der Universität Lüneburg und der ‚Stiftung Brandenburger Tor‘. Gefördert von der Gerda-Henkel-Stiftung und der Ernst von Siemens Kunst-Stiftung.

zur Ausstellung ‚Meier-Graefe‘ im Literaturhaus Berlin 2017 (150. Geburtstag) heraus, der sich aus Referaten der Tagung 2015 und neuen Beiträgen zusammensetzt.

Über Stephanie Marchals und Gottfried Schnödl's wichtige Grundsatzreferate zum Typus ‚Neuer Kritiker‘ um 1900 und die Möglichkeiten seiner Reflektion von heutiger Warte, die in der übrigen Tagung so kaum umgesetzt wurden und sich sehr begrenzt auf Meier-Graefe bezogen, berichte ich aus Gliederungsgründen am Ende dieser Besprechung.

Als die zweite maßgebliche Auflage der ‚Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst‘ 1914 in großen Schritten von der linearen Abstraktion altvenezianischer Mosaiken in San Marco über Barock und Empire zu David und seinem Kreis, Delacroix und seinem Kreis, zu den ‚Realisten‘ Menzel, Leibl, Manet und Degas und schließlich zu den französischen Impressionisten um Monet, Seurat und Signac führte, ähnelten MGs ästhetische Urteilkriterien mehrfach denen, die Böcklins und Menzels Malerei in ein gegensätzliches Früh- und Spätwerk teilten. Im Frühwerk beider betonte MG die jugendlich frei phantasierende, intuitive, lyrisch-poetische Natur- und Stimmungsmalerei, im Spätwerk Böcklins megalomanisch gegenständliches Erzählen von Nymphen und Tritonen, in Menzels Großstadt „gesammelte“ empirische Detailmassen wie in *Piazza d'Erbe in Verona*, *Ballsouper* und ähnlichen Bildern.⁴

Leben und Arbeiten eines ‚Grenzgängers der Künste‘ scheinen per definitionem von offener Erfahrung, freiem Ausblick und experimenteller Beobachtung geprägt. So lag Stephanie Marchals Entscheidung für ein heuristisches Experiment nahe, ausgehend von Monets ähnlicher Werkteilung einen tieferen Grund für MGs ungewöhnliche Verehrung Hans von Marées (1837–1887), des „absoluten Gipfels ästhetischer Vollendung“ und Endpunkt der Entwicklung zur „Moderne“, zu finden. Mit dem innerstrukturellen Scheitern des späteren Monet (in MGs Deutung) sah die Referentin – bei aller zeitweiligen Faszination MGs vom französischen Impressionismus im europäischen Kunstgeschehen – die Sehnsucht des Kritikers nach ästhetischer Vollendung verbunden, die seinen Blick auf Marées lenkte.

Zwar führte der ‚junge Monet, so MG, anfangs neue, faszinierende Helligkeiten im Banner, ein „zündendes Programm“, ein „Prickeln der Farbe im Licht, dieses von Lust getragene [immer neue Helligkeiten suchende] Leben und die Sachlichkeit in der Lust“.⁵ Ein neues Sehen und Formen aus „dem Rhythmus des Menschen, den das Sehen beglückt“, begann. Von Monets „brillant geschulte[m] Auge“, „der wohlthuende[n] Lyrik“ seiner frühen Arbeiten, spricht MG in dieser Phase; „Die schönste Landschaft“ der Welt, „die Umgebung von Paris“ habe durch ihn „die schönste künstlerische Dar-

4 Julius Meier-Graefe, *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten*, Stuttgart 1905; ders., *Der junge Menzel: ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands*, Leipzig 1906. Am nächsten kommt diesen Kriterien für den jungen (!) Menzel in Meier-Graefes *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* der Maler Corot.

5 Julius Meier-Graefe, „Monet“, in: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt* Nr. 928, 14.12.1926. Wieder in: Julius Meier-Graefe, *Grundstoff der Bilder, Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Carl Linfert München 1959, S. 155–163, hier S. 159; ders., „Claude Monet“, in: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, München³1920, Bd. II, S. 402–414, im Kapitel „Impressionisten“, hier S. 407.

stellung gefunden“.⁶ „Das rasend Positive des Impressionismus“ notierte MG in einem Brief zu der Wiener Impressionistenausstellung 1902, an der er mitwirkte.⁷

Als Monet aber mit den Serien exakter Beleuchtungsabschrift der Natur „das physikalische Experiment bewußt zur künstlerischen Schönheit heranzog, mußte er“, schrieb MG, künstlerisch scheitern.⁸ Erkennbar empirisch-„stoffliche“ Motive wie die Kathedrale von Rouen hinter dem differenzierten Farbnetz hätten das Bild geteilt.⁹ Farbe wurde Dekoration, nicht mehr Wirkkraft innerhalb facettierter Kunsteinheit. „Aus dem frohen Sänger der Seine wurde ein vergessener Spezialist, der seine fixe Idee Natur nannte“.¹⁰ Die eigenwilligen Urteile „Dekoration“ und „gefährlich“ verwendet er für entsprechende „Fälle“ von Turner bis zu Picasso und Nolde immer wieder. Die bewusst immer höhere pigmentartige Auflösung als neue künstlerische Dialektik zwischen subtiler gedeuteter „Natur“ und höherer Kunstautonomie kam nicht in den Blick.

Aber nach Monet Hans von Marées? In dem Liebermann-Kapitel der *Entwicklungsgeschichte* erzählt MG von Klinger, Böcklin und Moreau als verehrten Meistern seiner Jugend, zu denen sich bald Vallotton, de Chavanne, Gauguin und andere gesellten. Von Leibl und Courbet hatten sie keine Ahnung, Menzel wurde verachtet, Liebermanns oder Zolas Naturalismus gehasst.¹¹ Jener Kultur- und Künstlerkreis wirkte (neben Marchals möglichen Gründen) offenbar noch mit in der Begeisterung für Hans von Marées, in der EG Mitstreiter der „Deutschen Idealisten“ Feuerbach, Böcklin und Klinger und ihres hohen Kunstbegriffs.¹² Vollendete Synthese und Durchdringung von Idee und Form, Motiv und Symbolik, Natur und antikem Mythos

6 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart 1904, Bd. I, S. 211; EG, ³1920, Bd. II, S. 407. Im Folgenden wird immer aus der dritten Auflage zitiert, Bd. I und II, München 1920, Bd. III, München 1924. Andere Auflagen werden separat angegeben.

7 Dazu die Briefe an Wilhelm Bernatzki, Julius Meier-Graefe, *Tagebuch 1903–1917 und weitere Dokumente*, hrsg. von Cathérine Kraemer, Göttingen 2009, S. 339ff.

8 Julius Meier-Graefe, „Monet“ (wie Anm. 5), hier S. 156. Bekanntlich hinterstellte Monet für ein interessantes Motiv vor Ort etwa zwanzig Leinwände, die er täglich bei demselben Sonnenstand hintereinander fortsetzte, um das exakte Lichtverhältnis der Natur einzufangen. Seurat, noch weiter als Monet in die physikalisch-mechanische Bildkonzeption verirrt, folgt er, „sachlich“ interessiert eine ganze Strecke in die Licht- und Farbentheorie. Aber am Ehrenkodex der Kunstideale MGs scheitert Seurat vollkommen. Er wollte „das Problem experimentell“ durch methodische Mathematik lösen und glaubte, „die Schönheit lasse sich zahlenmäßig berechnen“. Julius Meier-Graefe, EG, Bd. III, ³1924, (Kapitel „Cézanne“), S. 585. Er „hoffte, neue Legenden mechanisch konstruieren zu können“. Ders., *Vincent van Gogh, Roman*, Frankfurt/Main 1959 (1921), S. 114.

9 Julius Meier-Graefe, EG, ³1920, Bd. II, S. 411: Man „erkannte die Kathedrale, die große Form, die eine farbige Beleuchtung noch größer und schöner erscheinen läßt, das heißt eine Form, die nicht Monet, sondern Rouen gehört, der er nicht als Schöpfer, sondern als Beleuchter, als Dekorateur gegenüberstand“, „Das Virtuositentum eines Machers“, siebzehn Leinwände, „siebzehn ungereifte Gedanken.“ Ebd.

10 Julius Meier-Graefe, „Monet“ (wie Anm. 5), S. 161.

11 Für MGs Entwicklung spricht es, dass er nun, nach persönlicher Kenntnis, Liebermann einen Darsteller komplizierter Wirklichkeiten, „den modernen intellektuellen jüdischen Aristokraten“, einen der „kultiviertesten, geistvollsten Menschen Berlins“ nennt. Julius Meier-Graefe, EG, ³1920, Bd. II, S. 323.

12 Julius Meier-Graefe, EG, ³1920, Bd. II S. 405: „Für Marées bestätigte sich das rechte Sehen in der Zusammenfassung. Für Monet in der Auflösung.“

aus der Inspiration des, wie MG schrieb, originalen Schöpfers Marées erreiche sogar mit menschlichen Figuren die dichte, geschlossene Bildeinheit.

Sein „preiswürdigstes“ Gemälde: das Triptychon Gärten der mythischen „Hesperiden“ (1885–87)¹³, deren goldene Äpfel der Unsterblichkeit MG zum Symbol vollendeter Kunstform umdeutet¹⁴, war nach dem Willen des Künstlers mehr als Reminiszenz des geschichtsträchtig-idealen „Goldenen Zeitalters“.¹⁵ ‚Paradiesische Kulturfrühe, wiedergeboren in authentischer Gestaltung der römischen Erfahrung Hans von Marées‘. Er setze, schrieb MG, in dieser Gruppe authentischer Gemälde auf immanente Vollendung ohne Werkstattreste: „Die Mache soll im Kunstwerk verschwinden und in der Vorstellung untergehen“.¹⁶ Dann ruhe „das Persönliche ungreifbar in der Tiefe des Bildes“, ja leuchte von dort „gleich der Perle auf dem Grund des Meeres, das göttliche überpersönliche Erlebnis durch alle Abstraktion hindurch“. So gelinge die Analogie einer gottgleich authentischen Schöpfung fern aller wissenschaftlichen Rekonstruktion. Die „stolzeste[] hellenische[] Gebärde [übertragen] in die Visionen eines modernen Malers“.¹⁷

Mit Recht mahnt Marchal zur Skepsis vor solch hohem Pathos in solch problematischer Zeit wie der Jahre vor 1900: Marées musste, als er sich noch einmal um „monumental ewige, universelle und allgemeingültige Werte und Werke“ bemühte in einer Zeit, die solchen „Stil“ nicht mehr zuließ, letztlich scheitern – für Meier-Graefe als „tragischer Held“. Zeitgenössische Kollegen wie Carl Einstein erkannten die epigonale Präsenz etwa der „Hesperidengruppe“ als blassen Reflex philologischer Bemühung: „Einfachheit ... wie ein Verarmen durch dürre Bildung ... Neues hat Marées dem Klassizismus kaum hinzugefügt; er scheiterte an der Größe der Alten, einem bedrängten Historismus und einem Traum von Vollendung“¹⁸, der von anderen des Frühjahrs Jahrhunderts reflektierter schon „erreicht“ war.

13 *Die Hesperiden*, 341x482 cm, 1885–1887, damals und heute Neue Pinakothek München.

14 Julius Meier-Graefe, *EG*, 31920, Bd. II, S. 383. Siehe auch deren Pendant: anmutig-arkadische Jünglinge, die in anmutigen Posen Orangen pflücken.

15 Auch allgemein hierzu Hans-Joachim Mähl, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu den ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Heidelberg 1965.

16 Julius Meier-Graefe, *EG*, 31920, Bd. II, S. 383. Dieser Satz ist nach MG das Ziel der Vollendungssymbolik in der Passage des Marées-Kapitels der *EG*: „Marées ist der griechische Meister, der auf dem Giebel des zum Himmel ragenden Tempels, dem Nahblick entrückt, Gestalten von reinster Vollkommenheit aufstellt ... Die Lockung der Hesperiden ist seelischer Art Die goldenen Äpfel sind das am wenigsten Greifbare des Bildes. Dieses Ungreifbare [jenseits der Sprache] galt Marées als Ziel.“ Ebd.

17 Ebd., S. 382. Der Gipfel kritischer „Suggestion“ ist es, nach allen unterschiedlichen Ansätzen des Kritikers Marées auch noch als „primitiv“ zu bezeichnen: „Die *Hesperiden* sind das Maréesche Werk ... primitiv, ohne eine Linie, die auf Archaismus deuten ließe; steinerne Stille, hieroglyphenartige Zeichen, und ein rauschendes Leben von Bewegung, die man in dem Strich, der ein Haar andeutet, empfindet; tiefster göttinnenhafter Ernst und ein harmloses Gebaren schlichter Naturkinder in einem fruchtreichen Garten.“ Ebd.

18 Carl Einstein, *Die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Berlin 1996, S. 51 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. XVI, Berlin 1926).

Der Kritiker MG lancierte par force eine selbst überhöhte Utopie, ergänzt durch den Versuch gleichzeitig rühmend-dichterischen und diskursiv-wissenschaftlichen Schreibens für die philologische, archivalische und teilweise kunstkritische Leistung einer dreibändigen Biographie *Hans von Marées mit Leben und Werk, Werkverzeichnis, Briefen, Dokumenten und Kritiken* (München 1909–1910), die manchen Kunsthistorikern den Rechtsbrief zur Anerkennung des umstrittenen Kritikers gab.

In Wirklichkeit zeichnete Marées, wie MG in der separaten Buchausgabe getreulich berichtet, nicht nur ein prozesshaftes Arbeiten mit vielen Neuansätzen und Übermalungen aus, sondern er setzte erst nach dem breit genrealistischen Frühwerk aktueller Reiter- und Militärmotive zu diesen „göttlichen Visionen“ an. Das hinderte MG nicht, in späteren Auflagen der *EG* in nicht eben seltener Diktion zu schreiben: Marées sei „nicht der größte, sondern der einzige, der den Titel Künstler in vollem Umfange trägt, steht jenseits von der lokal bedingten Anerkennung, die mit Immerhin beginnt, ist universell, wie es Goethe gemeint hat, und der deutscheste Künstler seit den Alten“.¹⁹

II.

„Ein experimentelles Unternehmen junger Leute mit offenem Ausblick.“ So war die Regie dieses Tagungsbandes auch offen, eine energische, wenn zurückhaltend vortragene Kritik der hier sichtbar werdenden Schwächen des Kunstschriftstellers aufzunehmen. Zur Plastik, einem Randgebiet seiner Interessen, berichtete Werner Schnell über MGs Strategie, eine Antikengenesis teilweise ohne historische Quellen selbst zu konstruieren. An Wert- und Formkriterien für ägyptische Skulptur als eine gewisse Grundlage der europäischen formulierte er nach Kairoer Erfahrung: Schönheit des Steins, vor allem Diorit und Alabaster, große Geschlossenheit, Harmonie, das natürliche Spiel des Lichts sowie – bei aller Stilisierung – die Übermittlung von Leben, eines einst lebendigen Menschen.²⁰ In seiner Zeit sah MG solche Kriterien vorab von Aristide Maillol verwirklicht. Maillol hatte nach einer Ausbildung an der Pariser École des Beaux-Arts längere Zeit als Maler in großer Armut gelebt und erst um 1900 mit plastischen Versuchen begonnen. Sein Hauptwerk kam Meier-Graefe entgegen in der radikalen Abkehr von der erzählerisch-dekorativen und historistischen Skulptur des späten 19. Jahrhunderts, in der Konzentration auf Gestaltungen des „nackten“ Menschen. Harry Graf Keßler „förderte“ seine Griecheninteressen und unternahm mit Maillol eine Reise nach London, unter anderem zum Studium antiker Skulptur im British Museum sowie 1908 mit Maillol und Hofmannsthal eine Reise nach Griechenland.

Maillols ägyptische Genesis fand MG in seinem Geburtsort im Languedoc-Roussillon, der einst griechischen Kolonie und dem „Wissen“, dass die früheste grie-

¹⁹ Julius Meier-Graefe, *EG*, ³1920, Bd. II, S. 367. Diese Sätze fehlten in der ersten Auflage von 1904.

²⁰ Beispielsweise Julius Meier-Graefe, *Pyramide und Tempel*, Berlin 1927, passim; ders., „Die Menschen der Pyramiden I“, in: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, Jg. 70, Nr. 285, 18.4.1926, S. 1f.; ders., „Die Menschen der Pyramiden II“, ebd. Jg. 70, Nr. 293, 21.4.1926, S. 1f.

chische Skulptur noch „unter dem Blick der großen Sphinx“ entstanden sei.²¹ Im dritten Band der *EG* (erste Auflage von 1904) bildete er suggestiv Maillols Holzfigur *Jeune fille debout* (um 1902, heute Folkwang Museum Essen) hinter der Sitzstatue Ramses II. im Museo Egizio, Turin, ab. Maillol folgte dann selbst mit großem Erfolg dieser Argumentation.

Auch den inspirierenden Bezug Maillols zu Lehmbruck betonte MG. Zunächst wurde Lehmbrucks *Großer Stehender* (1910),²² der MG 1910/11 in Paris begegnete, ein „Hauch von Hellenismus“ attestiert, wie man ihn „zuweilen beim Lächeln gotischer Steinfiguren zu finden meint“.²³ Maillol sei mit seiner intensiven antiken Genesis für Lehmbruck um 1910 in Paris die große Entdeckung geworden; eine wichtige Forminspiration auch der hier häufig genannte Hans von Marées – am deutlichsten in Zeichnungen und Gemälden Lehmbrucks, die „wie eine freie Huldigung des Meisters der Hesperiden“ erschienen.²⁴ „Als er sich antikem Geiste näher befand, als es je einem Deutschen außer Marées vergönnt war, erinnerte er sich ... an Rodin“. Zur Bestürzung der Lehmbruck-Freunde und auch MGs sollten die gegenüber früherer schöner Sanftmut kritischen Bronzestücke der *Großen Knienden*, des „emporsteigenden [hager überlängten] Jünglings“ und des längsseits auf weit gespreizten Schenkeln sitzenden Mädchens mit gewaltsam zurückgeneigtem Kopf die neue Gestaltungsphase einleiten (weitergeführt in der Zeitsymbolik des sterbenden Kriegers von 1916 zwischen der gefährdeten Gliedertektonik und der Klage des erdnahen Gesichts). Besonders die *Große Kniende* sei zum innerwerklichen Gegensatz zwischen Stilzeichen sanfter Demut und dem spitzwinklig schroff vorstoßenden Knie geworden: Zwar nehme die „große Kniende ... noch in die neue Gestalt den Extrakt des Früheren mit, die bezaubernde Sinnlichkeit [und die Demut] französischer Madonnen der Gotik“. Die „emporschwebende Hand“ präge die „Gebärde antiken Adels und süßester Christusverehrung“.²⁵ „Man begreift schwer“, schrieb MG, dass Lehmbruck „diesem [Form-]Traum zwischen zwei Welten nicht länger nachhing“.²⁶

Aber in dem Nachruf „Lehmbrucks 50. Geburtstag“ der *Frankfurter Zeitung* (5. Januar 1932) erinnerte sich MG eines Atelierbesuchs und fasste sein frühes Erlebnis der selbstkritischen Wende Lehmbrucks zusammen.²⁷ Er hatte die Sinnlichkeit und

21 Julius Meier-Graefe, „Maillols siebzigster Geburtstag“, in: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt* Jg. 76, Nr. 920–921, 11.12.1931; ders., „Maillol sowie Maillol und Lehmbruck“, in: *EG*, ³1924, Bd. III, S. 543–556.

22 Wilhelm Lehmbruck, *Große Stehende*, 1910, Hartgips, grau geschliffen. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg; nach „Grenzgänger der Künste“, Besprechungstitel, S. 133.

23 Julius Meier-Graefe, „Pariser Reaktionen“, in: *Kunst und Künstler*, Jg. 10, 1912, Heft 9, S. 444–448, hier S. 447. Ein „aus dem Boden quellende[s] Griechentum“ nennt Schnell solche Zuweisungen MGs ohne historischen, stilistischen oder ikonographischen Anhalt nach einem Satz MGs im Lehmbruck-Kapitel des dritten Bandes, dritte Auflage, der *EG*.

24 *EG*, ³1920, Bd. II, S. 553.

25 *EG*, ³1924, Bd. III, S. 554.

26 Ebd.

27 Zit. bei Dietrich Schubert, „Wilhelm Lehmbruck im Blick von Meier-Graefe“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 2015, S. 147–166, hier S. 154; vgl. ders., *Die Kunst Lehmbrucks*, Worms 1990 (1981); ders., *Wilhelm Lehmbruck: Kniende* (1911), Berlin 1994. Zu neueren Lehmbruck-

Ruhe der *Biüste Frau L.* bewundert, war beeindruckt von einem kleinen Torso und seiner Schönheit. Dann kam er wieder und sah die *Kniende*: „Alle [früheren] Frauenbüsten, Frauentorsos mit antikem Einschlag waren beiseite geräumt, und in der Mitte des Ateliers stand eine überlebensgroße, halb kniende Frauengestalt, die nicht aufhörte [ein endloses Bein hatte]. Sie widersprach allem Maréesschen Geist und erst recht der Geschlossenheit Maillols ... Meine Enttäuschung kannte keine Grenzen. Da hatte einer das unerhörte Glück, die Gelassenheit der Antike zu erwischen und gab es für einen originellen Einfall, für einen Sprung ins Blaue hin. Ich hatte ihn für gesichert gehalten. ... In meinem Ärger nannte ich sie gotisch. Sie zerschnitt die Luft wie ein steiles Riff und zwang den Betrachter, entweder niederzuknien oder davonzugehen, ich zog das zweite vor ...“²⁸

Werner Schnell bezweifelte, wie schon gesagt, viele dieser aus einem persönlich verehrenden Antikenhorizont suggestiv gesetzten Allusionen von der Warte heutiger „sachlich-geschichtlich“ orientierter Kunstkritik (man darf den Zweifel an solchen Deutungen und Urteilen hinzusetzen).²⁹

Tobias Möllmer berichtete, dass MG, im Architekturfach unsicher und begrenzt gebildet, klug genug war, Kenner wie Hermann Muthesius, Fritz Schumacher, Henry van de Velde, Karl Scheffler, Alfred Lichtwark und Paul Schumann als Beiträger für seine Zeitschrift *Dekorative Kunst* zu interessieren. Angesichts des Europa noch belastenden Historismus kam MG gelegentlich zu leidenschaftlichen Verdikten für den avantgardistischen Zug neuerer Eisenarchitektur, vor allem des Eiffelturms zur Pariser Weltausstellung 1889 (gleichzeitig Centenar-Feier der Französischen Revolution). Möllmer berichtet mit langem Atem und vielen qualitätsvollen Abbildungen über Beiträge jener Mitarbeiter zur *Dekorativen Kunst*: etwa über Bruno Schmitz' als heilig nationale Stätte inszenierte Denkmalsbauten mit zentraler Skulptur – Barbarossa-Denkmal am Kyffhäuser, Porta Westfalica – oder Muthesius' Texte über Englische Land- und Arbeiterhäuser. MG selbst schrieb in seiner Zeitschrift über Charles Francis Annesley Voysey und seine kunstgewerbliche Ausarbeitung aller Landhausteile zu

Problemen durch sorglose Neuauflagen der Familie und Freunde: Dietrich Schubert, *Wilhelm Lehmbruck. Catalogue Raisonné 1898–1918*, Worms 2001.

28 Er kam jedoch ein drittes Mal und nannte nun die *Kniende* in einem Brief vom 7. November 1911 an Lehmbruck: „Ihre neuere, halbkniende Figur, die das beste Stück der Plastik im diesjährigen Herbstsalon war, [ist] mir noch lieber, weil sie den ihnen eigenen Stil mit noch größerer Bestimmtheit ausdrückt“. Zit. bei Dietrich Schubert, „Wilhelm Lehmbruck im Blick von Meier-Graefe“ (wie Anm. 27), S. 154.

29 Rodin sah MG im dritten Band der *EG* 1924 zwischen schwärmerischer Verehrung, genialem Pathos (neben Michelangelo und Richard Wagner) und lässig hingeworfener Kritik an „formal entarteten“ einzelnen Stücken. Die antikisierenden Assistenzfiguren der ersten Version des *Victor Hugo* (1889/1891), gültigster Ausdruck des „Hellenentums Frankreichs“, seien unglücklich in die Komposition aufgenommen worden. Wie konnte ein „Formenschöpfer ... so formwidrig komponieren“? Rodins Formexzesse hätten im Übrigen „in Deutschland nicht die gleichen Verwüstungen angerichtet“ wie in Frankreich. „Nicht weil man hier seine Verwüstungen rechtzeitig erkannte, sondern weil die Kraft der Vision nicht bis zu jenem Abgrund reichte“. *EG*,³ 1924, Bd. III, S. 457f., S. 550. Ägyptische Reminiszenzen stiftete auch das dortig manchmal bewusste Herauswachsen der Figur aus dem unbehauenen Block.

einer gewerblichen „Gesamtkunst“ aus dem materialen Grundbestand mit interessant gewählten Proportionen, Winkeln und so weiter sowie aus dem Hauptstein sparsam gesetzten Ornamenten.³⁰ Stuckfloskeln und aufgesetzte „Phrasen“ waren verpönt.

Möllmer kann einige kritisch fortschrittlichen Ansätze wie Heinrich Tschermanns Bauten zur Leipziger Gewerbe-Ausstellung 1897 auch unter Ensembles zur Pariser Welt-Ausstellung 1900, diesem „grandiosen“ Abgesang auf den Historismus des 19. Jahrhunderts („in Gips tobendes Epigonentum“, überladener „Zuckerbäckerstil“) hervorheben.³¹ Als Neubeginn und kritisches Fanal blieb der Eiffelturm einer vorigen Weltausstellung lebendig: „dieser kecke, eisengewordene Triumph modernen Intellekts, diese wunderbare Sachlichkeit, die gar nichts symbolisieren wollte und so voller Symbole war. Welch eine Zeit schien damals aufzugehen! Die Perücke aller Louis flatterten entsetzt in den Wind ... um diesen mutigen Proletarierstrich [Eiffelturm]“.

Das war 1900, später hat er eine ganz andere Auffassung der Französischen Revolution vertreten (siehe den letzten Abschnitt dieser Besprechung).

Ähnlich MGs Blick für avantgardistische Malerei „vor der Avantgarde“ (zum Beispiel Delacroix, siehe unten) werden gegen Ende der Hauptbeschäftigung mit Architektur allgemeine kritische Forderungen MGs für eine ehrliche, zweckmäßige, materialgerechte und klare Bauweise mit offengelegten Konstruktionen (Außen-Innen-Struktur) und eleganten Linien formuliert. Neben „grazileren“ offenen Hauptformen hatte MG auch eine Vorliebe für die schlichten, ehrlichen, doch monumentalen Steinquader einer Moderne wie der des Berliner Kaufhauses „Wertheim“, Leipziger Straße (1896–1900, Architekt Alfred Messel).

Eine höhere Stufe der Kritikercharakteristik, fast ein Stück „Metakritik“ wählten in denkwürdigem Gegensatz Karl-Heinz Lüdeking über MGs Ablehnung der hochdifferenzierten, vorimpressionistischen, teils kosmisch wirkenden „Landschaften“ William Turners, eine „gefährliche Auflösung“ natürlicher und ästhetischer Organik, und Friederike Kitschens bibliografische Studie über MGs vielperspektivisches Publizieren zum Werk Paul Cézannes auf fast allen damals möglichen Ebenen. Immer wieder ergänzte er die ihm gewidmeten vielfältigen Schriften, Mappen, Ausstellungen und Sammlungsgeschichten, eine differenzierte Entwicklung immer neu geschriebener Texte, unter denen keiner dem anderen völlig gleich (etwa 1902 bis 1927). Grenzgänge zwischen Journalistik, Essayistik, Kunstgeschichte, Zeitschriftengestaltung und Galerienberatung; für Cézanne und den Kritiker ein fast lebenslanges work in progress und Beispiel für MGs rastloses Wirken für visuelle Künstlerpräsenz in Deutschland und Frankreich. Große Kunsthändler und Cézanne-Sammler wie Vollard, Durand-Ruel und Bernheim-Jeune in Paris, Cassirer in Berlin, Thannhauser in München und Flechtheim in Düsseldorf waren fast von Anfang an dabei.

An William Turner, den für MG „gefährlichsten“ Vorläufer des französischen Impressionismus, wagt sich in dem besprochenen Band Karl-Heinz Lüdeking. Tur-

30 Julius Meier-Graefe, „C. F. A. Voysey“, in: *Dekorative Kunst* 1, 1897/98, Heft 6, S. 241–256.

31 Vgl. Julius Meier-Graefe, *Die Weltausstellung in Paris 1900*, (Bildband), Paris 1900.

ner habe, schrieb MG, durch seine exzessiven Allüren den Weg der Malerei in die Zukunft stark behindert. Rhetorische Fragen an diesbezügliche Begriffe MGs, die aus seinem System schon bekannt waren, trug Lüdeking leider etwas zu schulmeisterlich vor und übernahm sich in der Überbewertung von zehn Schlusszeilen dieses Essays im ersten Band der *EG*.³² In ihrer Endstellung im Text habe MG diesen Urteilszeilen bis hin zu Turners ästhetischer „Entartung“ das Gewicht seines Abschlussurteils über den Künstler gegeben. Tatsächlich wies ein Überblick über Turner-Urteile jedoch zu fast allen Zeiten suggestive Wechsel und starke Sprünge auf. Zur Wiener Impressionistenausstellung 1903 wollte MG Turner und Seurat unbedingt dabei haben. Hier, in der *EG*, fügte er faszinierte Erstanschauungen und offen ambivalente Teile seinem Essay ein.

III.

Neben den Grenzgängen zwischen 19. und 20. Jahrhundert, zwischen Deutschland und Frankreich, war, wie Christian Freigang berichtet, MGs teilweise gleichzeitiges Interesse für hohe Kunst und Kunsthandwerk im Sinne ästhetischer Durchbildung des ganzen Lebens der wichtigste Grenzgang. Seine begeisterte Darstellung in Buch V (Band II) der ersten Auflage der *EG* 1904 ging von einer Hommage an William Morris mit näherer Erklärung enger Bezüge zwischen hoher Kunst und Kunstgewerbe aus. Morris setzte zu einer ästhetischen Missionierung der Gesellschaft auch durch seine Firma für Kunsthandwerk (Mitarbeiter zeitweilig Rossetti und Burne-Jones) an. Er holte sich ästhetischen Rat bei Künstlern wie Ruskin, orientierte sich an Chaucers Mittelalter, der englischen Neugotik, dem „strengen Ornament altenglischer Kirchen“, ja teils an „anverwandltem“ orientalischem Design und ersetzte Rossettis *Dante* durch die Arthussage. Tief durchdrungen von mythischen Quellen und dem „Formenleben der Vergangenheit seines Volkes, das er als Poet, als Forscher, als Künstler wieder zu beleben“ suchte, schrieb er jedenfalls dem englischen Kunstgewerbe auratische Quellen und erlesene Materialien zu.³³ Morris begann, schrieb MG, „wie die bedeutendsten Künstler seiner Zeit“ mit der Wahl bester Materialien: echter Farben, erlesener Gläser, Hölzer und Gewebe für gediegene Stoffe, Teppiche, Möbel und so weiter. Europa verdankte ihm einen vollendeten neuen „Farbengeschmack“.³⁴ Allerdings wurde dieser ganze Abschnitt über die Stilbewegung im zweiten, dem nun mittleren Band von dreien in der zweiten bis vierten Auflage der *EG* (1914, 1924) gestrichen und durch eine kurze Digression zum „Kunstgewerbe“ ersetzt. Die Rangverhältnisse zwischen hoher Kunst und Gewerbe hatten sich geändert.

Zunächst hatte ihn der Ansatz zu einer „Gesamtkunst“ sowie eine gleichzeitige Planung in Deutschland und Frankreich gelockt. Die Gründung der deutschen Zeit-

³² *EG*, ³1920, S. 173–179.

³³ *EG*, 1904, Bd. II, S. 586. Vgl. dort die vorangehenden und folgenden Aufsätze über englische Stil-kunst.

³⁴ Zur Diskussion aus heutiger Sicht: Otto Gerhard Oexle, *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Studien zur Problemgeschichte der Moderne*, Göttingen 1996, und zahlreiche verwandte Werke des Verfassers.

schrift *Dekorative Kunst* mit ihrer französischen Schwester *L'Art décoratif* 1898, seine Pariser Galerie für Kunsthandwerk ‚La Maison Moderne‘ mit Räumen für die Redaktion der Zeitschrift, die van de Velde gestaltete, waren Ansätze zu solcher Gesamtkunst.

MGs voller Einsatz für die Stil-Arbeiten im Sinne der Ideen und Strukturen dieser neuen Kunst währte nicht lange – bis die französische Zeitschrift in den Sog nationalistischer Polemik vor dem ersten Weltkrieg geriet. Eine Revanche für die anfangs betonte organisatorische Überlegenheit deutschen Kunsthandwerks (vorab im Bayerischen Nationalmuseum München) wurde lanciert. André Veras Artikelserie in der *Revue* verfocht die ‚Rückkehr‘ zu französischen Prinzipien von Klarheit, Maß, Ordnung und Harmonie, einen gewissen Klassizismus wider die deutschen Innovationen. Eine nach den Dokumenten letztlich unbegründbare Eskapade Meier-Graefes in dieser Zeit ließ ihn in der *L'Art décoratif* anonym diese „französische Partei“ auch in ihren Angriffen auf die teils fiktiven deutschen Ziele verfechten (Cathérine Kraemer: „l'homme à deux tête“).

Zwei Aufsätze aus ähnlichem Blickwinkel in diesem Sammelband berichten wohlinformiert über eine fatale, heute unverständliche politische Verirrung des Schriftstellers im ersten Weltkrieg – mit einigen Niederschlägen nationalistischen Disputs auch in der *Entwicklungsgeschichte* (Alexandre Kostka, Victor Claas). Seiner Glosse „Drei Gewinne“ auf der unteren ersten Seite des führenden preußischen *Berliner Tageblatts* vom 11. September 1914 (nicht als Leitartikel) folgte eine lang nachhallende Empörung in Frankreich. Ein deutscher Sieg im Westen und im Osten, las man dort, würde die in „Untertanen“ und „Kulturbürger“ gespaltenen Deutschen endlich geistig-charakterlich einen (erster Gewinn). Der schon maroden Kultur der französischen Republik (!) würde vom deutschen Kaiserstaat der fällige Todesstoß versetzt (zweiter Gewinn). Das deutsche Volk würde mit neuer Energie politisch und kulturell seinem Kaiser vereint (dritter Gewinn).

In der beiderseits aufgeheizten kriegsfeindlichen Stimmung focht die Tagespresse für die erhofft siegreiche Blüte hier der deutschen, dort der französischen Kultur. Das französische Echo auf MGs „Drei Gewinne“ ließ nicht warten und hallte lange nach. Wie konnte ein Schriftsteller, der längere Zeit in Paris lebte, studierte und schrieb, in Pariser Ateliers und Redaktionen zu Hause war, sich dazu hinreißen lassen? „Ach, er war ja nur ein Kaufmann, nur am Geld interessiert“, lautete das auf diesen Zwist bezogene Urteil (siehe seine Pariser Galerie mit dem Geschäft für Kunstgewerbe ‚Maison Moderne‘).

Lange hatte der Grenzgänger zwischen Deutschland und Frankreich vielseitigste Offenheit und – wie die Vorgeschichte der „Vinnen-Affaire“ 1911 zeigt³⁵ – nicht eben alltägliche Vermittlungsbereitschaft vertreten. Die Vinnenaffäre – hier leider nicht erwähnt – polarisierte schon 1911 deutschlandweit Künstler-, Gelehrten-, Schriftsteller- und Museumsleger mit franzosen- sowie avantgardefreundlichen und

35 Carl Vinnen (Einleitung), *Ein Protest deutscher Künstler*, Jena 1911; *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den ‚Protest deutscher Künstler‘*, München 1911.

-feindlichen Stimmen – in starkem indirektem Bezug zu Meier-Graefe. Er selbst trat nicht auf, wurde aber beredt durch Hugo von Tschudi, Wilhelm Hausenstein und Alfred Walter Heymel vertreten.

Der Weltkrieg warf ihn, wie gesagt, dann selbst aus der Bahn. Das Marées-Kapitel der *Entwicklungsgeschichte* beendet er seit der zweiten Auflage 1914 – man traut seinen Augen nicht – durch Hinweise auf den deutschen Sieg gegenüber Frankreich. Im Frontispiz des zweiten Bandes marschiert eine Armee friderizianischer Soldaten frontal auf den Leser zu. Unterschrift: „Kameraden der Realität“ für das erste Kapitel über künstlerische Realisten. Politische Chancen und Irrwege prägten, wie Andreas Zeising berichtet, erst später das neue Medium „Rundfunk“, jene anfangs demokratische Bildungschance „für alle“, die Kultur- und Kunstkritiker wie Max Osborn, Alfred Kuhn, Oscar Bie, Otto Grautoff seit den 20er Jahren lebhaft nutzten. MGs „anspruchsvollerer“ Vorstellung von Kultur waren die allzu betulich volksbildnerischen Erziehungsattitüden peinlich. Er verzichtete.

Zu dem besprochenen Band gehören dann – bevor ich zu Stephanie Marchals und Gottfried Schnödl's Grundsatzreferaten komme – noch einige kleinere Beiträge über MGs Freundschaft zu Max Beckmann, dessen zweite klassische Arbeitsphase mit dem *Selbstbildnis im schwarzen Smoking* er schätzte (Oliver Kase), über seine Verteidigung Munchs trotz heimischer Anfeindung und deutscher „Ausstellungsskandale“ (Ingeborg Becker). Neben seiner Ablehnung überladen historistischer Architektur, die eigentliche Baustruktur überwuchere, nahm er nun zeitweilig auch Abstand von der dekorativen Pflanzenornamentik selbst eines van de Velde (Briefwechsel mit Hermann Muthesius, Bericht Yako Ikeda, Fabian Ludovico). Schließlich Ingeborg Beckers Erinnerungen an „Persönliches“ in der Vita MG (einschließlich dem Bau des Privathauses), Andreas Degners an aristokratische Lebenszüge des Dandys in Paris und Florian Illies' kritische Zwischenrufe von dezidiert heutiger Warte.³⁶

IV.

Stephanie Marchals theoretisches Grundsatzreferat entsprach den Wünschen anderer Referenten, Eigenschaften des neuen Typs „Kunstkritiker“ und seines europäischen Wirkens um 1900 ausführlicher dargestellt zu sehen. Dessen Charakteristik hier bezog sich nur teilweise auf Meier-Graefe selbst. Die Stimme des gelehrt-distanzierten mächtigen Kunstrichters aus dem „Tempel“ sei, schrieb Marchal, mit ihm weitgehend verstummt. Er verzichte auf vorgefasste Theorien und ästhetische Erfolgskataloge und fordere, aus den lebendigen, teils vielseitig komplexen Prozessen heraus zu urteilen. Vielseitiger gebildet, weit und fachkundig gereist, kenne er die Originale, Ateliers, Ausstellungen und Galerien, bleibe geistig neugierig und interessiert. Selbst intensive Kunstliebe und Gefühlsnäherung sei nicht die schlechteste Version des Ver-

³⁶ Etwas zu kurz gerieten Melanie Sachs' Hinweise auf theoretische Gegensätze und Diskussionen des „Kunstgeschichtlers“ und „Kunstkritikers“ um 1900 auf sehr schmaler Basis der Beispiele. Welches Material schlummert da allein in den expressionistischen, kubistischen, futuristischen Manifesten und Zeitschriften.

stehens, blieben die übrigen Qualitäten involviert.³⁷ Eine durch historische Rück- und Vorgriffe der Künstler, durch subtile Mischung beobachteter Gestaltungs-, Schaffens-, und Rezeptionskriterien auf Seiten der Kritiker ständig bewegte Szene differenzierte und relativierte Urteile. Urteile selbst bewegten sich ja in der Geschichte und nötigten zu einer „Kritik der Kritik“ (dazu auch Gottfried Schnödl über Ernst Haeckel, siehe unten).

Die erste Kunstbegegnung „mit allen Sinnen“, auf die MG vielfach schwor, statt abgehobener Motive, Symbole und Ikonographien verführt Marchal hier zu einer kühnen modernistischen These. „Mit allen Sinnen“ bedeute ja vorrangige Rezeption durch den Körper, also vertrete MG überhaupt nachhaltig eine kritische „Ästhetik von unten“. Eine Fülle von Textstellen würde sie erinnern, dass die Sinne und ihr vornehmlicher „Gegenstand“, die Farbe, ihm ein wichtiges Medium der ihm bedeutendsten geistigen Inspiration und Gestaltung waren:³⁸ „Das Mittel, an das keine soziale Frage heranreicht, besser zu werden, reiner und mächtiger zugleich, bedeutender in einem Kreise, der über allen Kreisen steht in der einzigen unantastbaren Aristokratie des Geistes, wird heute am wenigsten gesucht.“³⁹

Mit jenen Eigenschaften und Interessen aber sei der „neue Kritiker“ bereits bestens fähig, das allgemeine Publikum wieder an die Kunst heranzuführen, jenes Publikum, das, meint MG, mit dem Verlust großer Erlebnisgemeinschaften der Gotik durch immer stolzer entfremdete Künstlerindividuen der eigentlich Leidtragende sei.

Dabei bleibe es ihm überlassen, so Marchal, wen er des Gesprächs über eine gewisse hermeneutische Aporetik, eigentlich sprachfremde Objekte nur sprachlich vermitteln zu können, ehre. Wie setze er seine weitergehende Erfahrung, seine offene, flexible Näherung zu Werk und Autor denn um, wenn Künstler wie Marées sich ausschweigen über ihre Geheimnisse, das vollkommene Werk intuitiv oder bewusst „sprachlos“ in sich abschließen? Wie, wenn Sprache über Kunst oft der Kunst schon „fremd“ sei? Mit der Geste verzweifelten Neides verriet MG Hofmannsthal einmal, sein eigentlicher Wunsch sei, als Künstler, als Dichter über Kunst zu schreiben. „Es ist mir ganz unmöglich, an die Grenze eines Phidias zu gelangen ... Kein Teilchen an ihm ist veraltet, kein Teilchen wird jemals veralten.“ Oder „Soll ich vielleicht mein

37 Dazu Ulrich Pfisterer, „Kunst-Liebe – Liebes-Kunst“, in: *Liebesemantik, frühneuzeitliche Darstellung der Liebe in Italien und Frankreich*, hrsg. von Kirsten Dickhaut, Wiesbaden 2014, S. 583–634; ders., *Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper in der frühen Neuzeit*, Berlin 2014.

38 Zwar reflektiert MG gelegentlich über den künstlerischen Körper: von Bewegungen des Pianisten oder der „Niederschrift“ einer geistig-imaginativen Inspiration durch den Pinsel bis zu van Goghs Leidenschaft im stürmischen Mistral, der brennenden Sonne (Roman *van Gogh*, Frankfurt/Main 1959 [1921], passim).

Verstreut finden sich singuläre „Zwischenrufe“, die man sehr bemüht für eine Ästhetik „von unten“ veranschlagen könnte: Die natürlich-gleichrangige Organik von Körper und Geist sei gestört oft Quell komplexer künstlerischer Werke; Krankheiten sensibilisierten Psyche und Wahrnehmung, kreierten tiefgründige Kompensation. Große Kunst schiene verknüpft mit großen Schicksalen: der taube Beethoven, der kleine Menzel und seine Liebe zu großen Preußen, der Krüppel Toulouse-Lautrec, den „Moulin Rouge“ und „Moulin de la Galette“ lebenslang fesselten. Julius Meier-Graefe, „Die Lehre von den Einheiten“, in: *Grundstoff der Bilder* (wie Anm. 5), S. 78–88.

39 Julius Meier-Graefe, *Vorwort zu EG*, 1904, Bd. I, S. VI.

Buch über die Vorgänger der Impressionisten in freie Rhythmen fassen?“⁴⁰ Da das nicht gelingt und schwerlich gelingen kann, ist Marqualls Vorschlag, wenigstens die Kritikerattitüde, über „Tempelgesetze“ zu herrschen, abzulegen: statt vorgefasster ästhetischer Gesetze würden sensible Näherungen, dynamische Maßstäbe und graduelle Methoden graduelle Erfolge bringen.

Blicke man zudem weiter über die Grenze von „1900“ hinaus, bleibe diese Verstehensskizze durch die teils heftige Entwicklung neuer Medien und Institutionen für die Kunst um und nach 1900 manchen aktuellen Prozessen doch fern. Einerseits dürfe der Kritiker weiterhin zwischen akademischer Fachwissenschaft und offener Szene als Kenner und Agent des Künstlers wirken (MG: „wir brauchen uns nur an die Künstler zu halten“), andererseits geriet und gerate der „neue Kritiker“ als Sammler, ja Händler wie MG mit der Pariser ‚Maison Moderne‘, als gefragter Gutachter, Mäzen und Ausstellungsvermittler, als Ratgeber für „Kunst am Bau“ oder reine Spekulation mit Kunstwerten leicht in prekäre – nicht nur finanzielle – Interessenkonflikte. Dazu das ganze Feld der Fälschung mit ihren Agenten, Drahtziehern und Handlangern (Beltracchi, der von einer subtilen „Kunstkritik“ ausging, fühlt sich heute selbst als Künstler).

Verstreut, nicht als theoretisch verfolgtes Programm, lieferten die Referate des besprochenen Bandes Beispiele der Kritikerarbeit vor und an der Schwelle des 20. Jahrhunderts. Für Marchals hochgemuten Plan, „an einer grundlegenden Analyse der Gattung [Kunstkritik]“ zu arbeiten und den „fundamentalen Fragen, was als Kunstkritik bezeichnet werden kann und wodurch sie sich konstituiert, was ihre Funktionen, Verfahren, Stile und Wirkweisen sind und wie sich ihre Rahmenbedingungen, Möglichkeiten und Grenzen abstecken lassen“ und „in welcher Weise sie sich methodisch fassen läßt“ – für diesen Plan wurden Anregungen dieser Vita „MG“ und dieser kritischen Arbeitsweise hier nicht genutzt, sei es in systematisierten Beispielen oder kleinen Modellen. Sie hätten sich bei seiner höchst eigenwilligen Arbeitsweise und unbeirrbar subjektiven Urteilen „grundlegend“ auch kaum finden lassen.

Theoretisch vertiefte diese Ansätze Gottfried Schnödl's programmatisches Referat zur Theorie der Grenzphänomene und Übergänge in der Naturforschung und Kunstkritik um 1900, eine Philosophie des „Grenzgängers“ gleichsam nach Ansätzen des Naturforschers Ernst Haeckel. Haeckel untersuchte biologische Formen und Prozesse von Radiolarien, die an der Grenze des vegetabilen und animalischen Lebens sich und die Stadien des Übergangs auch zwischen Einzelwesen und untersuchten Systemen ständig so verändern, dass konstante Werte an keiner Stelle erkennbar sind. Ähnlich fließend seien die Beziehungen zwischen unterschiedlichen Systemen und ihr Verhältnis zu etwa vorab – vergebens – definierten höheren Ordnungen. „Wirklichkeit“ entstehe hier mit der Frage, welchen Platz eine Entität in einer Entwicklung einnehme, die ihre eigene Existenz und auch die Existenz anderer teilhabender Entitäten in der lebendigen „Natur“ ständig mitbestimme. Durch die Untersuchungsprozesse, fließenden Relationen und weiterentwickelten bzw. reflektierten Erkenntnisse

40 Beide Zitate im *Brief Meier-Graefe an Hofmannsthal*, 18.6.1908, in: *Briefwechsel Hugo von Hofmannsthal und Julius Meier-Graefe*, hrsg. von Ursula Renner, Freiburg Breisgau 1998, S. 89f.

verlören das Objekt und das Forscherbewusstsein ihre klar umrissene Distanz. Diese ständige Veränderung, Entwicklung und Relativität sowohl der Natur- als auch der Erkenntnisprozesse bestimmte winzige Organismen ebenso wie kleine Naturbezirke oder die Dynamik der Erde innerhalb des Weltalls. Als „unendliche Kette der Wesen“ in stetem Werden und Vergehen hätten sie Naturtheorien, Weltanschauungen und ontologische Entwürfe der Philosophie beeinflusst. Eine entsprechende Offenheit kritischer Strukturkenntnis für Kunst- und Literaturwerke im Bezug zum Wandel der Zeit und Gesellschaft, der Kunstanschauung, des Geschmacks und Urteils wies Schnödl beispielsweise in den Essays Hermann Bahrs über Impressionismus, Expressionismus und „Kritik der Kritik“ nach.

Klingen in diesen Referaten die Gründe für MGs Entwicklungsgrenze der Modernen Kunst „um 1900“ an, jenseits derer Abstraktion, Auflösungserscheinungen und so weiter angeblich verbieten, von Kunst zu reden, Gründe für seinen Spott über Matisse und Picasso, für einen Bericht über russischen Kubismus nur für Ballett-Kulissen und Modedekor, so vermisst man einen Beitrag über Delacroix' subtil-viel-schichtige Ästhetik und ihren Einfluss einerseits auf Renoir⁴¹, andererseits auf van Gogh und seine „Farbenlehre“.⁴² In ihnen entspricht Meier-Graefes Darstellung in dem Sonderband *Delacroix*⁴³ und der *EG* – etwas zu einseitig auf Formrelevanzen konzentriert – wesentlichen Zügen der europäischen Avantgarde nach 1900.

Andererseits hätte sein prekäres Verständnis der Französischen Revolution, dieses „Prüfsteins“ fast aller authentisch kunstgeschichtlichen und -theoretischen Moderne-Kritik, in den Kapiteln über J. L. David und Ingres der *EG*⁴⁴ ihn in den auch kulturellen und gesellschaftlichen Disput über diese Umbruchszeit gezogen, seinem konservativen Wertekodex dort aber keinen achtbaren Stand gelassen. Von dieser Warte sollte auch sein Künstlerkanon vorab der französischen und deutschen „Moderne“, von dessen „Achtbarkeit“ man neuerdings liest, noch einmal überdacht werden. Welche Urteile liest man da über Goya, Courbet⁴⁵ und andere. Schließlich sei auf die umfangreichen Abbildungsteile späterer Auflagen der *EG*, eine seiner – bisher kaum besprochenen – Hauptleistungen in der Publikationszeit, besonders hingewiesen. Auch gegenüber Muthers⁴⁶ grafisch umgesetzten, künstlerisch kaum beurteilbaren Abbildungen besticht Meier-Graefes Originalkenntnis und Kunst-Fotografie.

41 Julius Meier-Graefe, *Auguste Renoir*, Frankfurt/Main 1986 (Leipzig 1929), S. 111; vgl. *EG*, ³1924, Bd. III, S. 499–526, bes. S. 518.

42 Vgl. Julius Meier-Graefe, *Vincent van Gogh*, München 1910, S. 22–38; Kurt Badt, *Die Farbenlehre van Goghs*, Köln 1981 (1961).

43 Julius Meier-Graefe, *Eugène Delacroix. Beiträge zu einer Analyse*, Frankfurt/Main 1989, bes. S. 137ff. (München 1913, 1922); ders., *Katalog der Delacroix-Ausstellung in Berlin im Salon Paul Cassirer* (4.11.–4.12.1907).

44 Julius Meier-Graefe, „David und sein Kreis“, *EG*, ³1920, Bd. I, S. 81–93, hier bes. S. 87; ders., „Ingres“, *EG*, ³1920, Bd. I, S. 99–108, sowie Bd. III, S. 477–484.

45 Aus heutiger Sicht: *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, hrsg. von Klaus Herding, Frankfurt/Main 1978; Stephanie Marchal, *Gustave Courbet in seinen Selbstdarstellungen*, München 2012.

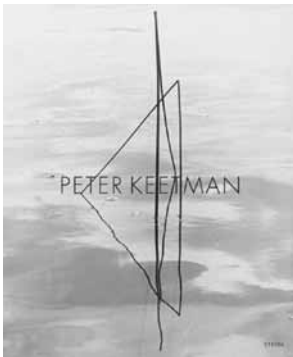
46 Richard Muther, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, 3 Bde, München 1893/94 (bes. Bd. III).

Carl Einstein⁴⁷ blieb es vorbehalten, eine Auswahl der nachmals authentischen europäischen Avantgarde der Frühmoderne – immer noch mit erheblichen Problemen der Nomenklatur – ins Zentrum zu stellen und die ideengeschichtlichen oder auf frühere Schulen des 19. Jahrhunderts konzentrierten Versuche von Gurlitt und Beenken⁴⁸ sowie Richard Muthers flächendeckend europäischen Berichtsplan, der sich am Ende in Namenskatalogen verliert, abzulösen oder zu ergänzen.

REINER ZEEB
Augsburg

47 Carl Einstein, *Die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Berlin 1926 (wie Anm. 18).

48 Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst seit 1800*, Berlin ⁴1924, (1899); Hermann Beenken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst*, München 1944. Aus heutiger Sicht seien nachgetragen einige Titel, die sich nicht auf Meier-Graefe beziehen, aber wichtiges Material für die moderne Kunst in Frankreich und Deutschland liefern: *Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870–1945* (Aufsatzsammlung), hrsg. von Alexandre Kostka, Berlin 2004; *Französische Kunst – Deutsche Perspektiven 1870–1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, hrsg. von Andreas Holleczeck, Berlin 2004; *Deutsche Kunst – Französische Perspektiven 1870–1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, hrsg. von Friederike Kitschen und Mathilde Arnoux, Berlin 2007; *Dialog und Differenzen. Deutsch-französische Kunstbeziehungen 1789–1870*, hrsg. von Isabelle Jansen, Friederike Kitschen und Gitta Ho, Berlin 2010.



Museum Folkwang und Stiftung F.C. Gundlach (Hrsg.); Peter Keetman. Gestaltete Welt. Ein fotografisches Lebenswerk; Göttingen: Steidl Verlag 2016; 304 S.; ISBN 978-3-95829-204-8; € 48

Was entdeckt der Betrachter in der vorliegenden Schwarz-Weiß-Fotografie? Ist es eine mikroskopische Darstellung bestimmter Bakterien oder Streptokokken, um ein Vielfaches mit medizinischen Geräten vergrößert, da mit bloßem Auge nicht erkennbar? Stellt es einen bizarr anmutenden Querschnitt durch eine Gewebearbeit dar, die nach neuesten technischen Prinzipien hergestellt und vielseitig nutz- und einsetzbar ist? Oder bildet sie eine große Anzahl von Stahlrohren ab, die im industriellen Einsatz Verwendung, in ihrer äußeren Beschaffenheit jedoch wenig Beachtung finden?

Zu sehen ist die fotografische Schwarz-Weiß-Darstellung einer großen Anzahl in zylindrischer Form gleich gebauter Gegenstände, gebündelt angeordnet und zentral im Bild zusammengeführt. Trotz der durch die perspektivische Wiedergabe auffälligen Tiefenwirkung erscheint die Fotografie flächig in ihrer Wirkung auf den Betrachter. Dazu trägt neben einem nicht näher definierten Umraum sowie unklarer Größenverhältnisse der fotografischen Objekte die als Bildausschnitt gewählte Darstellung bei. Wahrzunehmen ist eine Vielzahl unterschiedlicher Grautöne, vom tiefen Grauschwarz in den Vertiefungen und ‚Innenräumen‘ der Zylinder bis hin zum sehr