

Um 1900 beklagte Julius Meier-Graefe, einer der prominentesten Kunstkritiker des Deutschen Kaiserreichs, dass seit der Renaissance der natürliche Zusammenhang der Künste mit dem Leben – das heißt in seiner Definition der Epochenstil – verloren gegangen sei.¹ Wie Meier-Graefe ausgehend von dieser These alternative Sichtweisen zum kunstwissenschaftlichen Stil-Paradigma entwickelte, möchte der vorliegende Beitrag darlegen.

Mit dem Ziel, die Gründung der Zeitschrift *Die Insel* zu befördern, begab sich Rudolf Alexander Schröder im Frühsommer des Jahres 1899 nach Paris. Unter anderem wollte er den dort lebenden Julius Meier-Graefe gewinnen und dessen gewaltiges Netzwerk für das gemeinsam mit Alfred Walter Heymel und Otto Julius Bierbaum geplante Projekt aktivieren. Die Ankunft seiner von Erfolg gekrönten Reise lässt der Schriftsteller und spätere Architekt 1935 Revue passieren:

Ich fand ihn [Julius Meier-Graefe, St. M.], der eben damals den Versuch unternahm, nach Art der freilich von ihm nicht sonderlich verehrten Engländer seine Kunsttheorien in kunstgewerbliche Praxis umzusetzen, in seiner kleinen, von van de Velde eingerichteten Wohnung nahe dem Arc de Triomphe, umgeben von seltsam verschnörkelten Gebrauchsgegenständen, Teppichen und Beleuchtungskörpern und Bildern von Seurat und van Gogh, die mir vorläufig nichts zu sagen hatten.²

Was Schröder wie ein diffuses Sammelsurium anmutet, beschreibt recht anschaulich das künstlerische Programm, das Meier-Graefe kurz vor der Jahrhundertwende propagierte und lebte (Abb. 1 und 2). Theoretisch wie praktisch setzte sich der «frühe» Meier-Graefe für einen seiner Zeit gemäßen Stil ein, dessen Ankunft er dann auch in der ersten Ausgabe der *Insel*, die im Herbst 1899 erscheinen sollte, hoffnungsvoll begrüßte.³ Betitelt mit *Beiträge zu einer modernen Ästhetik* weist die in Fortsetzungen publizierte Abhandlung voraus auf das *opus magnum* des Kunstschriftstellers, seine 1904 im Verlag Julius Hoffmann publizierte *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*; die *Insel*-Beiträge wurden hier in der für Meier-Graefes kunstschriftstellerische Praxis üblichen Weise «recycelt», d. h. in modifizierter Form integriert und vor allem im fünften und letzten Kapitel unter der Überschrift *Der Kampf um den Stil* fortgeschrieben. Auf was hier bereits im Abstand von nur wenigen Jahren durchaus kritisch zurückgeblieben wurde, fiel den Überarbeitungen für die zweite, 1914 publizierte und bis heute mehrfach wiederaufgelegte Auflage schließlich ganz zum Opfer. Eine beredete Streichung – nicht nur für die komplexe Genese der wirkmächtigen *Entwicklungsgeschichte*, sondern auch für den (Wandel im) Umgang mit dem Stilbegriff insgesamt. Meier-Graefe rechnete 1914, auf seine Pariser Bestrebungen zurückblickend, mit der Stilbegeisterung seiner Generation ab und beschreibt deren *Kampf* als paradoxales Unterfangen. Obgleich er dabei die von sich selbst Abstand nehmende dritte Person Plural verwendet, unterzieht er auch den Beginn seiner eigenen Karriere einer Revision:

Ihr Ziel, wie sie es sahen, entsprang mangelhafter Einsicht in ihre Möglichkeiten. Sie nannten es Stil, und jeder machte etwas anderes daraus, suchte sich möglichst individu-



1 Julius Meier-Graefe und seine Frau Anna geb. Baurath im Arbeitszimmer des Kritikers, Paris um 1898/99, 18 x 24 cm, Bibliothèque Royale Albert 1er, Brüssel, Inv.-Nr. FS X 886.

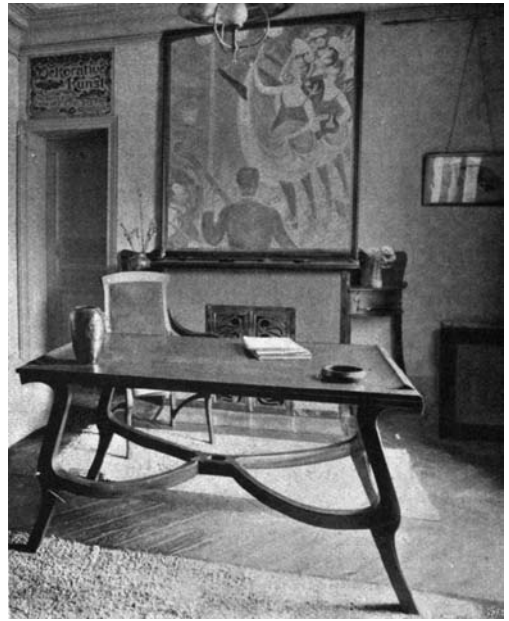
ell zu äußern, um das gewünschte Ziel in Frage zu stellen. Unlogisch waren Eingang und Ausgang, aber das mangelhafte Denken barg eine berechtigte Empfindung. Der Stil, der einzige logisch zu denkende, bestand längst; erhob sich in Hallen der Märkte und Bahnen, fuhr in eisernen Vehikeln überallhin, überzog die Erde mit Drähten, sprach in jedem Werkzeug [...]. Die Absicht, in diesen Stil mit Kunstmitteln einzugreifen, bedeutete nichts anderes, als einem Maschinenbauer zuzumuten, seinen Dampfkessel nach den Formen der Venus von Milo zu konstruieren. Die Weigerung der entlaufenen Künstler, diesen Stil von rein mechanischer Herkunft als einzige Möglichkeit anzuerkennen, ehrt sie. Sie brachten das verschwommene Bild eines anderen Begriffs mit. Stil konnte nicht nur die aufgezwungene Ähnlichkeit zwischen Gefangenen sein. Einst war er Zeichen einer Gemeinsamkeit gewesen, die sich im Kult des Höchsten zusammenfand [...].⁴

Wie kam es innerhalb weniger Jahre zu dem hier in seinen groben Eckdaten skizzierten Meinungsumschwung, und welche Konsequenzen ergaben sich daraus?

In seinen frühen Aufsätzen, Mitte der 1890er Jahre, vertrat Meier-Graefe die Ansicht, das kulturelle Niveau seiner Zeit liege danieder und müsse kuriert werden. Er war davon überzeugt, dass es seiner Zeit an einem eigenen Stil, einem einheitlichen «ästhetischen Gepräge» ermangele.⁵ Begründet sah er diesen Missstand in einem typisch neuzeitlichen «Fanatismus des Individualitätbewusstseins», der mit dem In-Erscheinung-Treten der Künstlerpersönlichkeit in der Renaissance eingesetzt und um 1900 seinen Höhepunkt erreicht habe.⁶ Der als physisches Erlebnis beschriebene Besuch des Markusdoms führt exemplarisch vor Augen, was der Kritiker seit dem Ausklang der Gotik für unwiederbringlich verloren erachtete und wonach er sich sehnte:

Im Inneren der Markuskirche schweigt die Kritik; es schweigt auch das, was man Kunstbetrachtung nennt. Man überlegt nicht. Die Hand, die den *Baedeker* hält, krampft sich zu

2 Das Redaktionsbüro der *Dekorativen Kunst / L'art décoratif* in der rue Pergolèse in Paris, 1899.



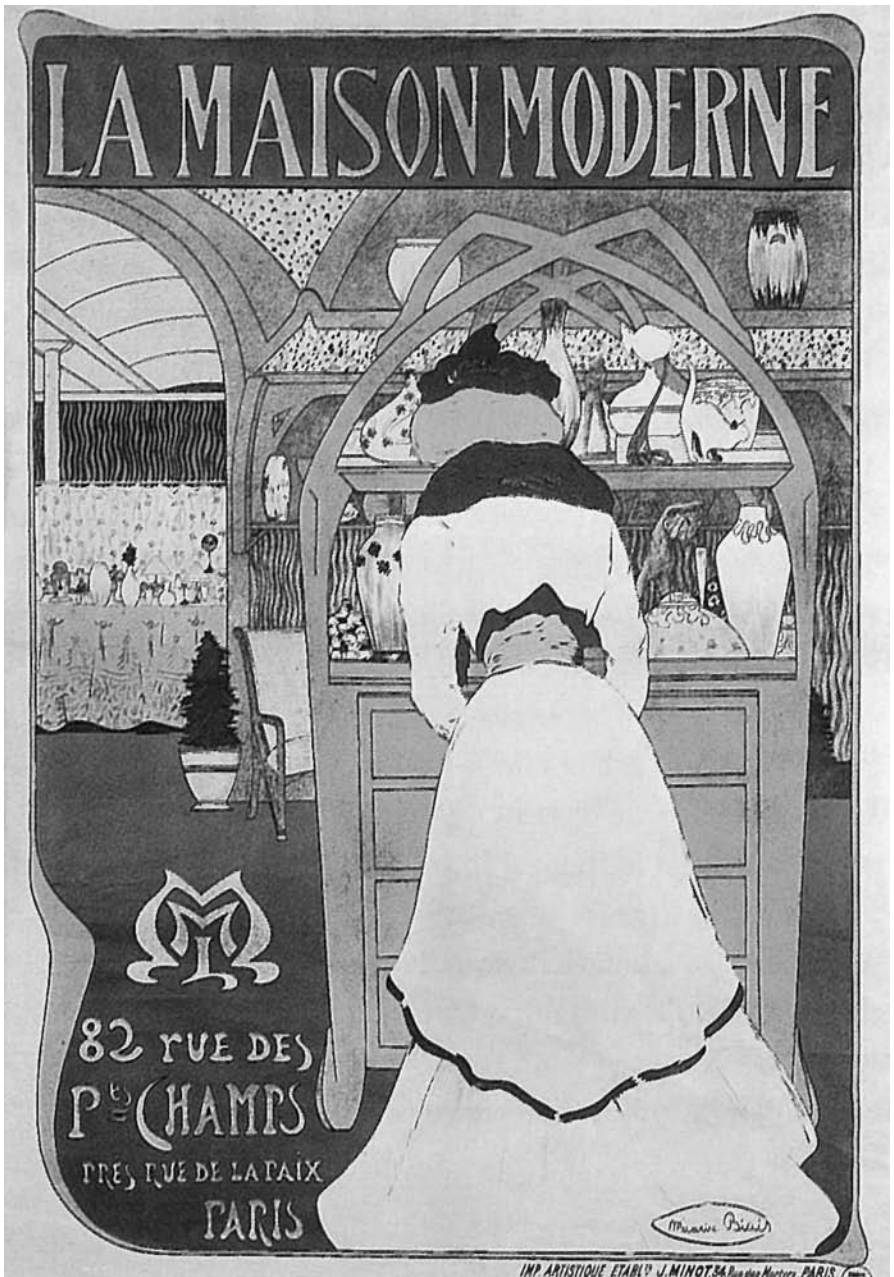
sammen, und das liebe Hirn denkt nicht mehr [...]. Man meint plötzlich, etwas Ungeheuerliches zu erleben, etwas Unwahrscheinliches [...]. Man sieht diese Goldpracht nicht, man hört sie, fühlt sie, atmet sie. Man hört auf, Herr soundso zu sein, wird Atom, ein schweigendes Teil unter anderen, und man hat das berauschte Bewußtsein, es zu werden. Hier kann man von Massenwirkungen reden [...]. Man hat selbst Lust, auf die Knie zu sinken [...]. Was wissen wir Modernen von solcher Größe! – Man bedecke einen Raum mit den schönsten Gemälden unserer Jahrhunderte [...], es bleibt eine Galerie, ein Kunst-raum, etwas Absonderliches, das nie die Seele in solche Schwingungen versetzen wird [...].⁷

Stil wird als im Kollektiv wurzelnd bzw. als Ausdruck desselben begriffen, als Konzept, das das Verhältnis von individuellem und Gemeinschaft vormodelliere, so dass es keiner Instruktion durch den *Baedeker* bedürfe. Die neuzeitliche – respektive die moderne – Kunst erwachse hingegen allein aus dem Individuum und entferne sich dergestalt von der Gemeinschaft und vom alltäglichen Leben. Sie werde dem Volk unverständlich, degeneriere zu einem Luxusartikel der sogenannten «Kaviarkultur» und stehe symptomatisch für die gesellschaftliche Vereinzelung.⁸ Kritisch beäugt Meier-Graefe das Autonomwerden der Künste, speziell die Absonderung des Bildes seit Giotto. Während bis hin zur Gotik die Synthese aller Künste im Raum selbstverständlich gewesen sei, sei das gerahmte, individuelle Geltung einfordernde Gemälde genau dieser, seiner ursprünglich dienend-dekorativen Funktion verlustig gegangen und daher unfähig zur Stilbildung.⁹ Insbesondere die um 1900 zu beobachtende Verabsolutierung des Malerischen steht im Fokus von Meier-Graefes Kritik, denn anders als z. B. bei Mosaiken und Fresken, die von mehreren Händen ausgeführt werden könnten und die die Persönlichkeit infolgedessen zurücktreten ließen, seien hier der individuelle Gestus und Ausdruck das alles Entscheidende.¹⁰ Aus diesen Beobachtungen zieht Meier-Graefe den Schluss, dass die Entwicklung des ihm vorschwebenden «neuen Stils» und

damit die Hebung des gesamtgesellschaftlichen ästhetischen Empfindens sich nicht über die autonomen, funktionslosen Künste, wie sie sich um 1900 darstellten, vollziehen könne. Anstelle von «abstrakte(n) Kunstwerke(n), die [um ihrer selbst willen, Anm. St. M.] gekauft werden müssen», sollten folglich Dinge geschaffen werden, «bei denen der künstlerische Wert sich mit dem Nutzwert identifiziert».¹¹ Das Kunstgewerbe schien hier eine Lösung bereit zu halten; seine Wiederbelebung barg das Versprechen, Kunst wieder zu einem Bedürfnis werden zu lassen und mit dem Leben zu versöhnen – eine Meier-Graefe zufolge moralische Tat.¹²

Mit derartigen Vorstellungen stand Meier-Graefe Mitte der 1890er Jahre keineswegs alleine da. Zahlreiche Künstler, insbesondere Maler wechselten seinerzeit – geleitet von ähnlichen Idealen – das Metier und gingen dazu über, Gebrauchsgegenstände und Häuser zu entwerfen. Henry van de Velde ist sicherlich einer der prominentesten Vertreter dieser Kehrtwende. Ihn erkor Meier-Graefe zum Inbegriff des «neuen» Künstlers, an ihn trug er zwischen 1896 und 1898 die Erwartung eines massentauglichen, «neuen Stils» heran. Der Widerspruch, der dieser Wahl einer Projektionsfigur von Anfang inne wohnte, sollte ab 1900 sichtbar hervortreten. Gemeint ist der von Meier-Graefe schließlich selbst identifizierte Trugschluss, dass es einem einzelnen Künstler überhaupt möglich sei, eine allgemein-ästhetische Kultur zu schaffen, sie gewissermaßen «von oben» durchzusetzen.¹³ Schon *der* Referenzgröße der Jahrhundertwende, der Philosophie Friedrich Nietzsches, ist das sich hier abzeichnende Dilemma eingeschrieben; auch hier konfliktierte der Ruf nach dem Kultur bringenden Genius, dem allein aus sich heraus schöpfenden, großen Einzelnen, mit dem Wunsch nach einer «Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen des Volkes».¹⁴ Während van de Velde noch 1902 an der Möglichkeit kultureller Erneuerung kraft seiner Persönlichkeit festhielt, sah Meier-Graefe genau ob dieses Selbstanspruchs das ursprünglich gemeinsame Ziel *in nuce* in Frage gestellt.¹⁵ Nicht nur der elitäre Anspruch und Käuferkreis des Belgiers, sondern auch seine Unfähigkeit, kunstgewerblichen Nachwuchs heranzubilden und auf diese Weise breiter zu wirken, gerieten ins Kreuzfeuer der Kritik. Von immer mehr Seiten wurde um die Jahrhundertwende beanstandet, van de Velde habe lediglich Epigonen herangezogen, unter deren Händen seine Prinzipien verflachten.¹⁶ Meier-Graefes Distanznahme gipfelte 1902 darin, dass er die «Emanzipation vom Genie» zur «größte(n) Kultur-aufgabe» seiner Zeit erklärte.¹⁷ Zu emanzipieren hatte sich der Rezipient beziehungsweise Konsument, der in Meier-Graefes Texten fortan eine bemerkenswerte Konjunktur erlebte. Wiederholt hob der Kritiker nun dessen Rolle als kulturell aktives Subjekt hervor, das aus dem Bestehenden selbsttätig auszuwählen und damit «stilgerecht»¹⁸ umzugehen lernen müsse, anstatt sich weiterhin von Eckmann, van de Velde, Plumet und andere, die immer nur «sich selbst verwirklichen»,¹⁹ bevormunden zu lassen – ein Appell, den der Kritiker in Theorie und Praxis auch an die eigene Adresse gerichtet haben dürfte.²⁰ Einher ging diese Fokusverlagerung auch mit der Eröffnung seines Pariser Kunstsalons *La Maison Moderne* im November 1899, dessen Werbeplakate den idealen, d. h. den nach seinem individuellen Bedürfnis selbsttätig auswählenden Kunden ins Zentrum stellen (Abb. 3).

Friedrich Ahlers-Hestermanns lakonisches Resümee, «[i]m Jahr 1902 welkte unserer Bewegung kurzer Frühling», macht deutlich, dass es sich um einen durchaus breiter zu veranschlagenden Perspektivwechsel handelte.²¹ Als dessen



3 Maurice Biais: La Maison Moderne, um 1900, Farblithographie, 114 x 78,5 cm, gedruckt v. J. Minot, Musée de la Publicité, Paris, Inv.-Nr. 14550.

Wortführer nennt der hier in den Zeugenstand gerufene Maler unter anderem Hermann Muthesius, mit dem Meier-Graefe spätestens ab Februar 1897 korrespondierte, dessen Texte er rezipierte und zitierte.²² Ausgehend von seiner *Schinkelgestrede* (1900) hatte sich der Architekt wiederholt gegen van de Veldes Abrücken von vernunftgemäßen Gestaltungsprinzipien sowie gegen die Idee eines

qua künstlerischem Umsturz willentlich herbeigeführten «neuen Stils» gewendet und war stattdessen für die Vorstellung einer sich kontinuierlich entwickelnden Kultur eingetreten, für die auch der Konsument bzw. dessen Nachfrage in die Verantwortung zu nehmen sei.²³ Das (van de Velde'sche) Primat der Form, respektive des Ornaments, sollte von einer an den praktischen Bedürfnissen orientierten Produktionsweise abgelöst und das Volk als mit- und umgestaltende Kraft «von unten» ernst genommen und aktiviert werden. Den Bürger zu einem in Qualitätsfragen wie in Fragen der Angemessenheit mündigen Wesen zu erziehen, war Muthesius' erklärtes Ziel.²⁴ Konsequentermutet daher das Lob an, mit dem er einen programmatischen Aufsatz Meier-Graefes, erschienen 1901 in der *Dekorativen Kunst*, bedachte.²⁵ Am Beispiel der von Schröder für dessen Vetter Heymel in München gestalteten Wohnung, der sogenannten «Insel-Wohnung», erläutert der Kritiker darin in einer virtuellen Besichtigung der Räume, wie der Architekt sich an den Besteller angepasst habe und sich dessen Individualität in der Wohnung ausgedrückt finde. Heymel verstehe es, «den reinsten Ausdruck des Modernen» mit Altem, etwa mit «an das Empire gemahnen(dem)» Schmuck, zu kombinieren – eine allen Prinzipien zuwider laufende, jedoch in seiner individuellen Prägung überaus gelungene Symbiose, ein «Kunststück».²⁶ Der Schriftsteller und Verleger gehöre zu den wenigen Menschen, «die sich die modernen Dinge natürlich zu machen verstehen».²⁷ Noch 20 Jahre später schreibt Meier-Graefe ganz in diesem Sinne, dass Sammler wüssten, «was sie tun, wenn sie Bilder moderner Meister in alte Rahmen stecken. Die *Arlesienne* von van Gogh hat jahrelang auf einem alten blauen Damast neben einem üppigen Boule-Schrank gehangen und sah aus, wie dafür geschaffen.»²⁸ Die Persönlichkeit des «Wohners» ist gewissermaßen die Klammer, die die in Entstehungszeit und Formgestalt ganz unterschiedlichen Objekte zusammenhalte und die qua neuer, intuitiver Relationssetzungen zu «größerer ästhetischer Verwertbarkeit» gelange.²⁹ Eine geglückte Zusammenstellung führe, wie Meier-Graefe weiter ausführt, zu «Atmosphäre» – ein Begriff, der ein typisch neuzeitliches Phänomen bezeichne und der letztlich, umschreibbar auch als individuelle «Einheitsformung» (Simmel), der kollektiven Bindungskraft des verloren geglaubten Stils in kompensatorischer Absicht gegenübergestellt zu sein scheint.³⁰

In der zweiten Auflage der *Entwicklungsgeschichte* übertrug Meier-Graefe diesen Begriff von dem hier beschriebenen «modernem Milieu» auf die Malerei. In analoger Entsprechung obliege es dem Künstlerindividuum, «Kombination(en)» unterschiedlicher «Bestandteil(e)» vermittels des «Bindemittel(s)» «Atmosphäre» zu einer Einheit, einem Bildganzen, zu verschmelzen.³¹ Auch hier treten Auswahl und Synthese in den Vordergrund. Sie werden zu Parametern eines neuen Konzepts, die Geschichte der Kunst zu denken, das Individuum an die Tradition rückzukoppeln und moderne künstlerische Verfahren, wie sie etwa Wilhelm Hausenstein Jahre später für Paul Klee konstatierten sollte, *avant la lettre* zu beschreiben (vgl. dazu den Aufsatz von Charles W. Haxthausen in diesem Band). An die Stelle des früheren Versuchs der Erfindung eines alle Künste vereinheitlichenden Stils tritt nun das Plädoyer für die «Vermischung [der] Stile» zur Schaffung neuer «Harmonien».³² Auch wenn Meier-Graefe weiterhin mit dem Stil-Begriff operiert, so versteht er darunter, wie die Bezeichnung des Barocks als «Konzern» oder die Aufsatz-Überschrift *Greco's Barock* (1912) beispielhaft nahelegen, etwas anderes als die gleichzeitige Kunstwissenschaft.³³ Greco etwa wäre in der Gleichung des

Kritikers als «Konzernchef» zu begreifen, unter dessen Führung sich die verschiedenen «Unternehmungen», wie z. B. die Gotik, die Malerei Venedigs und Roms, zu einer im subjektiven Zugriff gestifteten Einheit zusammenschlossen und sich – gemäß der lateinischen Bedeutungswurzel *concernere* – «vermischten». Aus solch individuell orchestrierten Gestaltfindungen allgemein gültige Gestaltungsgesetze ableiten zu wollen, die sich im Sinne Alois Riegls zu Stilen verdichten und sich als je «isolierte Fortschritte» im «Gänsemarsch» darstellen ließen, widerspricht Meier-Graefes (entwicklungsgeschichtlichen) Vorstellungen von Grund auf.³⁴ Sogenannte Epochenstile wie das Barock sind ihm zufolge nichts «Feststehendes», sie gleichen vielmehr – wie er an anderer Stelle schreibt – einem «Gewebe», in welches ein Künstlerindividuum seine Gestalten wirke, indem es eben *die* Fäden vergangener bzw. anderer Formenwelten aufgreife, die ihm «fruchtbaren Anschluss» und damit schöpferische Anverwandlung gewährten.³⁵ Nicht der «papierene Stilbegriff der Neuzeit», ein «tote(s) Etikett», sondern allein eine starke (Künstler)Persönlichkeit vermöchte es dergestalt noch, «das Chaos unserer Erkenntnisse» zu einem «Kosmos», einer letzten Form des «Weltbildes» zusammenzuziehen, dessen «Grösse der Übereinkunft» dem «Sklaven der Rubriken» etwa im Falle Grecos «paradox» und widervernünftig, ja unmöglich anmuten müsse.³⁶ Während es der zeitgleichen kunstgeschichtlichen Stilkunde tendenziell darum geht, Kunsterscheinungen (einer Epoche) «durch Heraushebung der ihnen gemeinsamen Merkmale untereinander zu verknüpfen» und jedes Werk so «unter ein uns bewußtes Allgemeineres, den Stilbegriff, zu subsumieren»,³⁷ ist Meier-Graefe darum bemüht, die typisch neuzeitliche, Epochengrenzen sprengende, individuelle Verhandlung von Formangeboten und Werten in *einem* Werk beziehungsweise Œuvre aufzuzeigen und herauszustellen, woran ein Künstler je willentlich anknüpft, was er verwirft, modifiziert oder weiterführt und worin er selbst wiederum Nachfolgenden zur Anschlussmöglichkeit wird. Im Gegensatz zu dem um 1900 postulierten Anspruch der Kunstgeschichte, «den Stilbegriff vom relativistischen Geltungsbereich der Ästhetik» emanzipiert und sich als wertfrei-objektive, zuvorderst deskriptive Wissenschaft etabliert zu haben,³⁸ ist Meier-Graefe gerade nicht jedes Werk und jede Entwicklungsstufe gleich bedeutsam; dem Kritiker geht es explizit um die Ermittlung des jeweiligen Wertes, welcher sich nach seiner Potenz, «Kunstkräfte» zu erhalten, ermessen und bestmöglich qua Vergleich – wer diesen Kräften «schlechter oder besser diene» – eruieren lasse. Seine auf diesem Maßstab basierende *Entwicklungsgeschichte* sieht folglich zugunsten einer Auswahl von Künstlern und Werken von Vollständigkeit ab. Der wissenschaftlichen Ambition einer *historisch-universellen* Untersuchung stellt Meier-Graefe eine dezidiert *ästhetische* entgegen.³⁹ Der Untertitel seiner *Entwicklungsgeschichte* weist auf dieses Programm selbstberedt hin: *vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*.

Zusammenfassend lässt sich die Entwicklung Meier-Graefes so beschreiben, dass er über den Umweg des «Kampfes um den Stil» zu der Überzeugung gelangte, dass ein solcher weder für die eigene Zeit willentlich herbeigeführt werden, noch als retrospektiv-ordnendes Erfassungsinstrument für neuzeitliche Kunsterscheinungen funktionieren könne. In beiden Fällen sei es unmöglich, die zum führenden Prinzip der Moderne avancierte Individualität mit Allgemeinheit zusammenzubringen.⁴⁰ Eklatant sei dieser Antagonismus im Kunstgewerbe zutage getreten, das sich mit der Inanspruchnahme erstgenannter selbst ad absurdum

geführt habe.⁴¹ Deren bezeichnenderweise aus der Malerei stammende «Neuerer» hätten Dinge geschaffen, «die schlechterdings beziehungslos bleiben müssen, so wenig sind sie aus dem Geist des friedlichen Bewohners gedacht. Sie sind Belege einer mehr oder weniger tiefen Originalität und eignen sich am besten zu dem heutzutage nicht zu übersehenden Zweck, in Kunstzeitschriften abgebildet zu werden.»⁴² Von Nöten seien Ingenieure und Kaufleute, die Gegenstände wieder an ihre tatsächlichen Bedürfnisse rückzubinden, und Menschen, die «stilgerecht» zu leben verstünden.⁴³ Meier-Graefe wendet sich nun dezidiert gegen die im früheren «Kampf um den Stil» anvisierte beziehungsweise oktroyierte Einheitlichkeit, welche letztlich dem für anachronistisch befundenen gründerzeitlichen Stilraum in der Verkleidung und «Verhüllung» der Persönlichkeit gefährlich nahe gekommen zu sein schien, ja welche den Wohnenden sogar zu einer Art Störfaktor im eigenen Heim habe werden lassen.⁴⁴ 1908 diagnostizierte Georg Simmel entsprechend: «Ein Umkreis von Dingen, die völlig eines historischen Stiles sind, gehen eben zu einer in sich geschlossenen Einheit zusammen, die das darin wohnende Individuum sozusagen von sich ausschließt.» Und er fährt im Sinne Meier-Graefes fort:

Dies wird aber merkwürdigerweise ganz anders, sobald das Individuum sich aus mannigfaltig stilisierten Objekten seine Umgebung nach seinem Geschmack zusammensetzt; dadurch bekommen sie ein neues Zentrum, das in keinem von ihnen für sich liegt, das sie nun aber durch die besondere Art ihrer Zusammenfügung offenbaren, eine subjektive Einheit, ein ihnen jetzt anfühlbare Erlebtsein durch eine persönliche Seele und eine Assimilation an diese.⁴⁵

Bereits 1900 hatte Adolf Loos das hier skizzierte Problem in seiner satirischen Kurzgeschichte «vom armen reichen mann» verhandelt. Er beschreibt darin das Leben eines Menschen, dessen Unglück mit der Bestellung eines Architekten zur Gestaltung seiner Wohnung beginnt. Letzterer überwacht den Besitzer nach Fertigstellung rund um die Uhr, «damit sich kein fehler einschleiche». Das strenge Regime führt dazu, dass der Wohnende immer weniger Zeit zu Hause zu verbringen versucht. Er darf keinerlei Gegenstände verrücken oder hinzufügen, da so das seitens des Architekten für vollständig befundene Gesamtkunstwerk zerstört würde. Die Geschichte schließt mit den resignativen Worten des Wohnenden: «Jetzt heißt es lernen, mit seinem eigenen leichnam herumzugehen [...]. Er ist komplett».⁴⁶ Loos scheint hier zu antizipieren, was Dolf Sternberger Jahrzehnte später als Aporie des Jugendstils identifizieren sollte: nämlich die «der rückschauenden Betrachtung» dienende Kategorie Stil auf die Planung der Zukunft übertragen und sich damit als Vergangenes vorweggenommen zu haben.⁴⁷ Meier-Graefes eingangs zitierter Rückblick, man habe einem Maschinenbauer zugemutet, seinen Dampfkessel nach den Formen der Venus von Milo zu konstruieren, dürfte auf Ähnliches abzielen.

Auch der Geschichtsentwurf Meier-Graefes sieht – anders als die zeitgleiche Kunstgeschichte – im Stil *keine* Antworten auf das «große Lebensproblem» gegeben, wie ein einzelnes Werk, «das ein Ganzes, in sich Geschlossenes ist, zugleich einem höheren Ganzen, einem übergreifend einheitlichen Zusammenhange angehören könne».⁴⁸ Anstatt Objekte auf ihre formalen Gemeinsamkeiten, auf Einheitlichkeit hin zu befragen und sie als Ausdruck einer Zeit und eines Volkes zu verstehen, sucht Meier-Graefe in einer diachronen Perspektive nach epochen- und nationenübergreifenden Entwicklungen und Zusammenhängen, fragt nach

«freigewählten» interkünstlerischen «Beziehungen», welche die Künstler ihrer Lebenszeit enthöben, und spricht von «künstlerischem Fortschritt», wo er durch neue «Verschmelzungen» das «Kapital an schönen Dingen vergrößert» findet.⁴⁹

Aus diesen produktionsästhetischen Reflexionen zieht der Kritiker rezeptionsästhetische Schlüsse. Anders als bei seinem Besuch von San Marco, wo Kritik und Kunstbetrachtung, wie eingangs zitiert, schwiegen und das «liebe Hirn» vor Überwältigung zu denken aufhöre, tauge für neuzeitliche Kunst(werke) allein die Analyse zur Erfassung der von ihm zum Stil konträr gedachten «Komposition», welche sich begriffsgeschichtlich ja bezeichnenderweise auf die von Meier-Graefe als Schwellenzeit von Massen- zu Einzelkunst beschriebene Renaissance zurückführen lässt und das Moment der *willentlichen* Auswahl und Zusammenstellung von Gestaltungselementen zu einer neuen, einzigartigen Einheit meint.⁵⁰ Eine Komposition ist eine aktive Setzung, die qua Künstlerindividuum vollzogen und zusammengehalten und die im Umkehrschluss durch das Aufspüren beziehungsweise «vergleichende Sehen» der einzelnen Komponenten begreifbar gemacht werden könne – einer Aufgabe, der Meier-Graefe in all seinen Texten höchste Priorität einräumt und in der er seinen Kritikerberuf letztlich begründet sah.⁵¹ Neben minutiösen Untersuchungen, wie ein Gemälde durch Farb- und Linienverteilung zusammenhalte, stellt Meier-Graefe allorts Überlegungen darüber an, welche Vorgänger(leistungen) ein Künstler wie je zu synthetisieren verstehe. In Delacroix beispielsweise finde man «alte Meister», deren «Nachfolger» und «Fortsetzer» er gleichermaßen sei. Er knüpfe an so unterschiedliche Größen wie Michelangelo, Rubens und Raffael an, ja es sei, als habe er in *Saint Sulpice* die «geheime[n] Wünsche des Schöpfers der *Stanza d'Eliodoro* erraten, deren Erfüllung die Zeit Julius' II. nicht zuließ [...]» Und er kommt zu dem Schluss: «Es gibt wenig Großes in der Kunst, zu dem sich in Delacroix nicht eine nahe oder ferne Beziehung finden ließe, und es gibt kein Bild in seinem *œuvre*, das nicht in allen Teilen Geist von seinem Geist wäre, in dem er nicht Herr und Gebieter aller Regungen bliebe [...]»⁵² Letztlich versucht Meier-Graefe also, indem er aus den Werken heraus argumentiert, eine Geschichte der künstlerischen Problemstellungen und individuellen Lösungen zu schreiben, die sich, da sie «von den historischen Werk-Kontexten zugunsten der ästhetischen Form» abstrahiert, als flexibles Gebilde auch zur Gegenwart hin öffnen lässt und Tradiertes mit Zeitgenössischem zu verbinden vermag. Das Bild vom Weiterspinnen des kunstgeschichtlichen Fadens impliziert zugleich – *ex negativo* – das Kreisen der Künstler um sich selbst, um kunstgenuine Fragen und Teilprobleme.⁵³ Künstler stellten sich ihre eigenen Aufgaben und schafften «für eine Welt, die nicht da ist» – für Meier-Graefe im Grunde eine «Tragödie, die mit dem Eintritt des persönlichen Menschen in der Kunst» und dem damit einhergehenden Verlust von Stil ihren Anfang genommen habe.⁵⁴

Anmerkungen

- 1 Vgl. Julius Meier-Graefe, «Beiträge zu einer modernen Ästhetik», in: *Die Insel, aesthetisch-belletristische Monatsschrift*, 1. Jg., 1. Quartal, Okt.–Dez. 1899, I–IV, Heft I, 65–84, 85–91, II, 181–188, 188–204, hier S. 72. (Meier-Graefe 1899) Vgl. zur Entfremdungsproblematik von Kunst und Masse auch: Ders., «Darm-Athen», in: *Die Zukunft*, X. Jg., Nr. 31, 1902, S. 195–201, hier S. 196–197. (Meier-Graefe 1902)
- 2 Rudolf Alexander Schröder, *Gesammelte Werke in 5 Bänden*. Hier Bd. 3: Die Aufsätze und Reden: Bd. 2, Berlin, Frankfurt a.M. 1952. S. 951 und 1085.
- 3 Meier-Graefe 1899 (wie Anm. 1), S. 65–66.
- 4 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst*. (Neuaufgabe der gekürzten Fassung/d.h. der Fassung von 1914). Hg. v. Hans Belting, 2 Bde. München 1987, Bd. II, S. 678–679. (Meier-Graefe 1987) Vgl. auch ders., «Eine Renaissance?», in: *Die Zukunft*, X. Jg., Nr. 38, 1902, S. 458–464, hier S. 464. (Meier-Graefe 1902)
- 5 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, 3 Bde. Stuttgart 1904, Bd. II, S. 592. (Meier-Graefe 1904) Vgl. auch ders., «L'Art Nouveau. Das Prinzip», in: *Das Atelier. Organ für Kunst und Kunstgewerbe*, Nr. 5, 1896, S. 2–4, hier S. 3.
- 6 Meier-Graefe 1902 (wie Anm. 4), S. 460. Ders., «Beiträge zu einer modernen Ästhetik», in: *Die Insel*, 1. Jg., 2. Quartal, Jan.–März 1900, S. 92–105, 203–227, 351–374, hier S. 104. (Meier-Graefe 1900)
- 7 Meier-Graefe 1987 (wie Anm. 4), Bd. I, S. 50.
- 8 Meier-Graefe 1904 (wie Anm. 5), Bd. I, S. 10 und 13. Meier-Graefe 1987 (wie Anm. 4), Bd. I, S. 64. Meier-Graefe 1899 (wie Anm. 1), S. 82–83.
- 9 Meier-Graefe 1900 (wie Anm. 6), S. 92–105.
- 10 Vgl. Julius Meier-Graefe, *Der moderne Impressionismus*, Berlin 1903, S. 12. (Meier-Graefe 1903). Vgl. auch ders. zit. in: Curt Herrmann, «Der Kampf um den Stil», in: *Kunst und Künstler*, 9, 1911, S. 102–105. Den Vorwurf der Verabsolutierung des Malerischen richtete Meier-Graefe allem voran an die Malerei Claude Monets. Vgl. Julius Meier-Graefe, *Hans von Marées. Sein Leben und sein Werk*, Bd. 1, München und Leipzig 1910, S. 351.
- 11 Meier-Graefe 1899 (wie Anm. 1), S. 91.
- 12 Vgl. Julius Meier-Graefe, «Die Kunst im Hause», in: *Nord und Süd. Eine deutsche Monatschrift*, 80. Bd., Heft 239, Febr. 1897, S. 179–207, hier S. 199–200. Zur moralischen Bedeutung der Hebung des gesamtgesellschaftlichen ästhetischen Empfindens vgl. auch den Rückblick von Meier-Graefes Kritikerkollegen Karl Scheffler: «[...] als die Generation jener Zeit vom «Neuen Stil» sprach, dachte sie sich eine verwandelte Welt mit neuer Gesittung [...]» Siehe ders., *Die fetten und die mageren Jahre. Ein Arbeits- und Lebensbericht*, Leipzig, München 1946, S. 12.
- 13 Vgl. Meier-Graefe 1902 (wie Anm. 4), S. 458–464.
- 14 Friedrich Nietzsche, «Unzeitgemäße Betrachtungen», in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hg. v. G. Colli und M. Montinari, München, Berlin, New York ²1988, hier Bd. 1, S. 163.
- 15 Vgl. Henry van de Velde, *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin 1901. Und die Replik darauf von Meier-Graefe 1902 (wie Anm. 4), S. 458–464.
- 16 Adolf Loos z. B., der sich 1896/97 noch begeistert von van de Velde und dessen Wiederbelebung eines neuen Stils gezeigt hatte, begann ab 1898 an dessen «Ästhetizismus» und «Extravaganzen» zu zweifeln. Vgl. Ole W. Fischer, «Ins Leere gesprochen. Über die Polemik von Adolf Loos gegen Henry van de Velde: eine kulturpsychologische Betrachtung», in: *Adolf Loos. Die Kultivierung der Architektur*, hg. v. A. Moravánszky, B. Langer, E. Mosayebi, Zürich 2008, S. 83–116, hier S. 85.
- 17 Meier-Graefe 1902 (wie Anm. 4), S. 461.
- 18 Julius Meier-Graefe, «Ein modernes Milieu», in: *Dekorative Kunst*, 8, 1901, S. 249–265, hier S. 250. (Meier-Graefe 1901)
- 19 Catherine Kraemer, «Meier-Graefe et les Arts décoratifs», in: Alexandre Kostka/Françoise Lucbert, *Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870–1945* (Passagen, 8), Berlin 2004, S. 231–254, hier S. 244. Vgl. Meier-Graefe 1901 (wie Anm. 18), S. 252. 1903 schreibt Meier-Graefe, die Rolle des «Geniessenden» habe sich verschoben, insofern als sie «immer aktiver wird und den Genuss von der Fähigkeit des Betrachters abhängig macht, sich selbst die Synthese aus absichtlich ungebundenen Elementen zu bilden.» Siehe Meier-Graefe 1903 (wie Anm. 10), S. 2. Vgl. auch ders., «Wie wir wohnen sollen», in: *Die Woche*, Heft 41, Jg. 2.4, 1900, S. 1829–1830. (Meier-Graefe 1900 II)
- 20 Meier-Graefe hatte sich nicht nur verbal für van de Velde eingesetzt, sondern auch seine eigenen Räumlichkeiten von diesem durchdesignieren lassen.
- 21 Friedrich Ahlers-Hestermann, *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin 1941, S. 102.
- 22 Vgl. z. B. Meier-Graefe 1904 (wie Anm. 5), Bd. II, S. 678.
- 23 Van de Velde selbst dokumentiert seine mit den Weimarer Jahren einsetzende Neuorientierung hin zu Fragen des Ornaments in den *Prin-*

- ziptellen Erklärungen, erschienen in seinen *Laienpredigten* von 1902. Vgl. Fedor Roth, *Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur. Kultur als Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes*, Berlin 2001. Hermann Muthesius, *Architektonische Zeitbetrachtungen: Ein Umblick an der Jahrhundertwende. Festrede gehalten im Architekten-Verein zu Berlin zum Schinkelfest am 13. März 1900*, Berlin 1900.
- 24** Vgl. besonders die von Meier-Graefe in der *Entwicklungsgeschichte* zitierte Schrift von Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, Mülheim an der Ruhr 1902.
- 25** Vgl. Hermann Muthesius, «Neues Ornament und neue Kunst», in: *Dekorative Kunst*, 4, S. 349–366, hier S. 350.
- 26** Meier-Graefe 1901 (wie Anm. 18), S. 260. 1896 hatte Meier-Graefe noch geschrieben, es sei beabsichtigt, «künstlerische, häusliche Milieus zu geben, bewohnbare Räume, die so wie sie sind bezogen werden könnten, und in denen bei strenger Innehaltung der Gesetze des Ensembles jeder Gegenstand von Künstlerhand gefertigt ist.» Verschiedene Stile zu mischen, verurteilte er, wohingegen er dafür eintrat, dass die von den Neuerern entworfenen Modelle von Zimmern von Menschen aufgegriffen und auf ihre «bescheidenen Zimmer übertrag(en)» werden sollten. Siehe Julius Meier-Graefe, in: *Das Atelier*, Heft 5, 1896, S. 3–4 und ebenda Heft 6, S. 2.
- 27** Meier-Graefe 1901 (wie Anm. 18), S. 249–250.
- 28** Meier-Graefe, in: *Stil und Geschmack*. Ein kurzer historischer Überblick von Prof. Dr. Herm. Schmitz und eine kultur-psychologische Darlegung von J. Meier-Graefe, Berlin 1924, S. 26.
- 29** Meier-Graefe 1900 II (wie Anm. 19), S. 1830; Meier-Graefe 1987 (wie Anm. 4), Bd. I, S. 35.
- 30** Meier-Graefe 1901 (wie Anm. 18), S. 249; Meier-Graefe 1987 (wie Anm. 4), Bd. I, S. 66; Georg Simmel, «Philosophie der Landschaft», in: *Die Guldenkammer. Eine bremische Monatsschrift*, 3. Jg., 1913, Heft II, S. 635–644, hier S. 644.
- 31** Vgl. Meier-Graefe 1987 (wie Anm. 4), Bd. I, S. 66 und 156. Die Bezeichnung der Atmosphäre als «Bindemittel» findet sich bereits ganz früh, vgl. Julius Meier-Graefe, «Dekorative Kunst», in: *Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne)*, VII. Jg., 1. & 2. Quartal, Juni 1896, S. 543–560, hier S. 547.
- 32** Julius Meier-Graefe, «Das Barock Grecos», in: *Kunst und Künstler*, 10, 1912, S. 78–97, hier S. 93; (Meier-Graefe 1912). Meier-Graefe 1904 (wie Anm. 5), Bd. II, S. 549.
- 33** Meier-Graefe 1987 (wie Anm. 4), Bd. I, S. 66
- 34** Meier-Graefe 1912 (wie Anm. 32), S. 82. Vgl. auch ders. im Vorwort zur ersten Ausgabe seiner *Entwicklungsgeschichte*, wiederabgedruckt in: Meier-Graefe 1987 (wie Anm. 4), S. 13.
- 35** Meier-Graefe 1912 (wie Anm. 32), S. 84, 87.
- 36** Ebenda, S. 93. Vgl. ders. 1987, Bd. II, S. 530f. und 635.
- 37** Alois Riegl, «Eine neue Kunstgeschichte», in: Ders., *Gesammelte Aufsätze*, hg. v. Karl Maria Swoboda, Augsburg, Wien 1929, S. 44.
- 38** Caecilie Weissert, «Einleitung», in: Dies. (Hg.), *Stil in der Kunstgeschichte*, Darmstadt 2009, S. 7–16, hier S. 10.
- 39** Meier-Graefe 1987 (wie Anm. 4), Bd. I, S. 14–15.
- 40** Vgl. Meier-Graefe 1903, S. 12 und 15. Vgl. auch Georg Simmel, «Das Problem des Stils», in: *Dekorative Kunst*, 11. Jg., Heft 7, 1907/08, S. 307–316. (Simmel 1907/08)
- 41** Vgl. Meier-Graefe 1987 (wie Anm. 4), Bd. II, S. 676.
- 42** Meier-Graefe 1901 (wie Anm. 18), S. 250.
- 43** Meier-Graefe 1987 (wie Anm. 4), Bd. II, S. 677. «Die Besserung trat ein, als sich die Kunst, die alte und die neue [...] zurückzog, um einer anderen Macht Platz zu machen, die das Ding selbst, nicht seinen Schmuck, zum Gegenstand ihrer Schöpfung erkor [...]. Die Verbesserung lag [...] in einer Reinigung des Gegenstandes von künstlerischen Resten jeglicher Art, in der schlichten Betonung des Gebrauchswertes [...]. Der materielle Nutzen stand im Vordergrund. Diese Eigenschaft ist dem Wesen der Kunst diametral entgegengesetzt.» Siehe Julius Meier-Graefe, «Kunst oder Kunstgewerbe?», in: *Die neue Rundschau*. XXV. Jg. *der freien Bühne*, Bd. 1, 1914, S. 593–607, hier S. 603 (Meier-Graefe 1914); Meier-Graefe 1901 (wie Anm. 18), S. 250.
- 44** «Was den modernen Menschen so stark zum Stil treibt, ist die Entlastung und Verhüllung des Persönlichen, die das Wesen des Stiles ist.» Siehe Simmel 1907/08 (wie Anm. 40), S. 314. Vgl. ebenso Meier-Graefe 1901 (wie Anm. 18), S. 249–252.
- 45** Simmel 1907/08 (wie Anm. 40), S. 314.
- 46** Erstabdruck der Kurzgeschichte im *neuen wiener tagblatt*, 34. Jg., 26. April 1900, hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: *Adolf Loss. Ins Leere Gesprochen, 1897–1900. Trotzdem, 1900–1930*, hg. v. Franz Glück (Adolf Loos. Sämtliche Schriften in 2 Bde.), Bd. I, Wien, München 1962, S. 201–207.
- 47** Dolf Sternberger, «Über den Jugendstil (1934)», in: ders., *Über den Jugendstil und andere Essays*, Hamburg 1956, S. 11–28, hier S. 18.
- 48** Simmel 1907/08 (wie Anm. 40), S. 314. Vgl. auch Maria Grunewald, «Über Entwicklung und Stil in der Geschichte der bildenden Kunst», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 10, 1915, S. 11–23, hier S. 12.
- 49** Julius Meier-Graefe, *Manet und sein Kreis*, Berlin 1902, S. 14 und 49.

- 50** Meier-Graefe 1900 (wie Anm. 6), S. 97 und 104. Meier-Graefe 1902 (wie Anm. 4), S. 18. Meier-Graefe 1904 (wie Anm. 5), Bd. I, S. 151.
- 51** Vgl. Meier-Graefe 1987 (wie Anm. 4), Bd. I, S. 14. Vgl. auch seinen Brief an H. Graf Kessler am 14.3.1896, in: Julius Meier-Graefe, *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da: Briefe und Dokumente*, hg. und kommentiert v. Catherine Kraemer, Göttingen 2001, S. 41.
- 52** Meier-Graefe 1987 (wie Anm. 4), Bd. I, S. 158–159.
- 53** Walter Erhart, «Kanonisierungsbedarf und Kanonisierung in der deutschen Literaturwissenschaft (1945–1995)», in: *Kanon, Macht, Kultur: theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen* (Berichtsbände/ Germanistische Symposien, 19), DFG-Symposium 1996, hg. v. Renate von Heydebrand, Stuttgart u. a. 1998, S. 97–121, hier S. 104; vgl. Meier-Graefe 1902, S. 31; vgl. Meier-Graefe 1914 (wie Anm. 43), S. 594.
- 54** Meier-Graefe 1987 (wie Anm. 4), Bd. II, S. 509 und 654.