

die Vielfalt der lateinischen, lateinisch-deutschen oder ausschließlich vulgärsprachlichen Textredaktionen, die teils in Versen, teils in Prosa abgefaßt sind, steht die Forschung hier zweifellos vor einer schwierigen Aufgabe. Für ihre methodische Bewältigung könnten noch immer die klugen Hinweise Breitenbachs in seinem Vorwort (a. a. O., S. 1 f.) richtungweisend sein; zuvor aber wird das erhaltene Material auf jene Schlüsselhandschriften hin zu sichten sein, an denen sich die entscheidenden Entwicklungsetappen ablesen lassen. Der Cod. Crem. 243 zählt zweifellos zu ihnen und darf darüber hinaus unter allen deutschen Heilsspiegel-Exemplaren des 14. Jahrhunderts den höchsten künstlerischen Rang beanspruchen. Seine hier angezeigte Faksimile-Ausgabe kann deshalb gar nicht warm genug begrüßt werden.

Gerhard Schmidt

KENWORTH MOFFETT, *Meier-Graefe as art critic* (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Band 19), München 1973. 212 S. DM 68,—.

Oft hat die bloße Erinnerung an einen verlorengegangenen Namen schon ihr Verdienst, dann zumal, wenn dadurch einer jener bewegteren Geister erneut ins Bewußtsein gebracht wird, denen gewöhnlich von den Fachleuten die Approbation solange versagt bleibt, wie dies selber ihre angestammten Begriffe mit neuem Leben zu füllen sich schwer tun. Zu diesen Inkompatiblen gehört Meier-Graefe. Ihm nun in der Reihe der „Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts“ einen eigenen Band gewidmet zu finden, möchte schon von vorneherein etwas Besonderes erwarten lassen. Denn schließlich, woran kann einer Dissertation über einen modernen Kunstkritiker des ersten Ranges gelegen sein, wenn nicht daran, aus der Breite seines oftmals ad hoc Geschriebenen das Grundmuster, das Bleibende erkennbar zu machen und im gleichen Gange manches Statement zur Gegenwartskunst auf einen festen Prüfstein zu bringen? Wäre das aber nicht Grund genug, einige Erwartung zu hegen?

Recht bezeichnend ist, daß hier kein deutscher Dissertant auf den Gedanken kam, sich mit Meier-Graefe zu beschäftigen. In dem Land, wo man dem Denkenden, der zugleich schreiben kann, eher mißtraut, sind einer objektiveren Würdigung Meier-Graefes offenbar natürliche Grenzen gesetzt. Selbst der Umstand, daß Hitlers Sachwalter ihn einst als Wortführer der „entarteten“ Kunst diffamierten, genügte nicht, ihm an der allgemeinen Rehabilitation der „Entarteten“ nach dem Kriege irgendeinen Anteil zu geben. Sein Name schwand, und mit dem, was davon geblieben ist, dürften unter den Jüngeren des Faches Kunstgeschichte die wenigsten noch eine genauere Vorstellung verbinden. Unstreitig ein wunderlicher Schwund gemessen an der gegenwärtigen Betriebsamkeit um das 19. Jahrhundert, jene Epoche, die doch Meier-Graefe nach der Seite ihrer künstlerischen Bestrebungen und Resultate wie kein anderer in zahlreichen Aufsätzen und Monographien durchdrang. Umso begrüßenswerter daher der Anstoß zu einer neuen Auseinandersetzung mit Meier-Graefe, den Kenworth Moffett nun gegeben hat. Wieweit er ausreicht, hat freilich die nächste Frage zu sein.

Erklärtes Ziel der Moffettschen Arbeit ist es, Rang und innere Einheit des breitgestreuten kunstkritischen Schrifttums Meier-Graefes ins rechte Licht zu rücken, wobei im Gegensatz zu älteren, zu sehr vom Parteigeist getragenen Schriften über Meier-Graefe reiner vom Standpunkt des Historikers aus das Wort ergriffen werden soll. Dieses im Vorwort ausgedrückte Bewußtsein einer größeren Sachlichkeit, das auf die größere Distanz zum Gegenstand der Untersuchung sich verläßt, wird dem Verfasser im Nachwort von Alfred Hentzen nochmals ausdrücklich zu Buche geschlagen. Indessen, selbst wer Terminologie nicht so schwernimmt, sondern einfach nur ein paar Proben von Meier-Graefe kennt, könnte hiernach schon seine Bedenken haben, wieweit wohl der Autor seines Themas Herr wird.

Die Anlage des Buches ist chronologisch, einer Monographie nahekommend. Von den ersten kunstkritischen Versuchen — den Aufsätzen über Munch — bis hin zu den späten Werken über Delacroix und van Gogh gibt Moffett knappe Extrakte der Hauptschriften Meier-Graefes. Dabei setzt er mit ungemeiner Gründlichkeit die aktuellen Verhältnisse auseinander, aus denen heraus diese Schriften jeweils entstanden sind. Unverkennbar wird hierin der eigene Akzent des Buches gesucht. Manchen wertvollen Aufschluß erhalten wir dadurch über die Lebens- und Schaffensumstände Meier-Graefes, über das geistige Klima, in dem er wirkte, über die Ziele, die Erfolge, die Irrungen, die Zeitgenossen etc. — und ein authentisches Bild erstet uns so von dem nicht zu ermüdenden Selbsteinsatz dieses Mannes für die Kunst, ein Bild, das umso mehr der Überlieferung wert ist, als man ein solches mit der Gegenwart der Kunst sich verbindendes Schicksal heute leicht als Fabel zu nehmen gewöhnt ist.

Moffetts Absichten sind nun allerdings auf mehr noch gerichtet als auf ein Tätigkeitspanorama Meier-Graefes. Wenn er die „cultural tendencies“ so weitläufig beschreibt, so möchte er uns damit die geistigen Impulse Meier-Graefes näherbringen. Doch man wird bald gewahr, daß dieser überreich mit Zitaten besäte Weg immer wieder im Äußerlichen sich verläuft und das Ziel — die eigentümliche Statur Meier-Graefes — nur in höchst unvollständigen Umrissen erscheinen läßt. Nun ist es gewiß auch kein Leichtes, die wesentlichen Züge an Meier-Graefe zu treffen. Sanguinisch, restlos seinen starken Sinnen sich anvertrauend, ganz aufs jeweils Gegenwärtige gerichtet, am wenigsten besorgt, sich der Mitwelt durch ein geglättetes Bild von sich selbst zu empfehlen, mag er wohl dazu verführen, vor allem den auf Aktualität Gestimmten in ihm ernst zu nehmen und für die mit den Jahren wachsende Souveränität seiner Maßstäbe keinen ebenbürtigen Blick zu haben. So ist denn auch an Moffetts Darstellung auffällig, daß sie letztlich umso ratloser wird, je mehr sie mit dem reiferen Meier-Graefe zu tun hat, jenem eigentlich interessanten Meier-Graefe, der in die „cultural tendencies“ nicht so nahtlos sich fügt, vielmehr ihnen gegenüber seine eigene Richtung ausbildet.

Für Moffetts äußerlichen, alles-synthetisierenden Umgang mit den Problemen mag folgendes Beispiel stehen: An den frühen Munch-Aufsätzen hebt er deren literarische, neoromantische Tendenz hervor. Darüber hinaus bekunde sich in dem späteren der

beiden Aufsätze eine starke Betonung der zunehmenden Isolierung des modernen Künstlers. Hierin nun erkennt Moffett einen Gedanken, der, getragen von der Woge einer vitalistischen Lebensanschauung und als Reaktion gegen das kulturelle Vakuum, das die Gründerjahre übriggelassen hatten, weitgehend das ausgehende 19. Jahrhundert beherrschte. An diesem Gedanken habe Meier-Graefe bis in seine letzten Lebensjahre festgehalten, an ihm nicht zuletzt habe sich sein Pathos immer wieder entzündet. — Mit solchen Feststellungen ist für Moffett das Problem im wesentlichen erschöpft, obwohl er doch gerade in dieser Frage einen erheblichen Ansatz zur genaueren Klärung der geistigen Entwicklung Meier-Graefes hätte. Denn das Wissen um die zunehmende Entfremdung des Künstlers von der Gesellschaft — nicht von Nietzsche erst zu Begriffe gebracht und mehr als eine bloße *fin de siècle*-Frage — ist in den frühen Schriften Meier-Graefes ein anderes als in den späteren. In den frühen Jahren hat dieses Wissen in der Tat noch viel Literarisches und Schwärmerisches an sich und liegt der eigenen Aktivität im Grunde fern, was nichts besser bezeugt als die Beteiligung an einem so allseitig ausgerichteten Unternehmen, wie der „Pan“ es war. Im weiteren Werdegang Meier-Graefes aber wird aus diesem Wissen eine höchst lebendige Erfahrung, die ihn aus Notwendigkeit — die große *Marées*-Biographie ist das gewichtigste Beispiel dafür — in die Betrachtung der Kunst die Betrachtung des Künstlerschicksals mithineinziehen läßt. An diesem Punkte nun wäre die Untersuchung der Vertiefung wert, denn hier erst würde das eigene Profil Meier-Graefes sich abzeichnen. Ein zu ungehemmt vom Grundsatz des „fit in“ geleitetes historisches Arbeiten scheint freilich den Unterschied zwischen literarischem *Concetto* und wirklicher Erfahrung, zwischen Tendenziösem und Originärem nurmehr schwer noch ziehen zu können.

Solches Unterscheiden aber wäre vorauszusetzen, wollten wir jenen Weg, der Meier-Graefe vom „Pan“ und von „Dekorative Kunst“ zur „*Marées*-Gesellschaft“ führte, als eine zunehmende Selbstklärung verstehen. Das aktive Hinwirken auf eine allen willkommene, wohnliche Kunst, wovon die Jugend erfüllt war, wich mit der Zeit der Einsicht, daß Kunst, die sich selbst treu bleibt, auf schmalere Basis sich entwickelt und daß für die Kritiker alles darauf ankommt, ein den Ansprüchen der Kunst gewachsenes Publikum nicht voraussetzen, sondern erst heranzubilden. In diesem Trachten — man mag nicht einmal abgeneigt sein, es mit Moffett als „*quixotic effort*“ zu bezeichnen — läutert sich die eigentliche Substanz der Meier-Graefeschen Kunstanschauungen. Doch Moffett, der gern an der Sensibilität Meier-Graefes sich aufhält, vermittelt gerade zu diesem objektiven Kern seiner Gedankenwelt keinen hinreichenden Zugang. So verwundert es auch nicht, daß Meier-Graefe, sobald er als Kritiker der Modernen auftritt, von Moffett nun einfach als Zurückgebliebener erörtert wird, dem von einem gewissen Moment an Schwungkraft und Konsequenz mangelten.

Doch fehlt es hieran eher der Moffettschen Darstellung, wie sich noch anderweitig herausstellt. Richtig zwar wird konstatiert, daß entgegen der noch stark vom *Sujet* bestimmten Kunstauffassung Meier-Graefes in den ersten Aufsätzen — zu einer

Zeit, als er sich auch noch für Böcklin erwärmen konnte — die Begegnung mit den französischen Impressionisten in ihm die Empfindlichkeit für die sinnlichen Qualitäten des Kunstwerks eigentlich erst erweckte. Doch davon ausgehend Meier-Graefe zum Exponenten einer auf die reine Form fixierten Kunstkritik zu machen — in deren Nachfolge Moffett neben Kahnweiler den von ihm geschätzten Clement Greenberg sieht —, ist zu sehr vereinfacht und zu sehr vom eigenen Standpunkt durchtränkt. Wäre Meier-Graefe in der Tat mit einer formalistischen Sicht der Kunst zufrieden gewesen, so hätte nichts ihn von den Kubisten zu trennen brauchen. Doch setzte er an die Kunst umfassender in der Realität verwurzelte Maßstäbe als die der gelungenen Form und warnte entschiedener als sonstwer vor der mit der Moderne zunehmenden Vermischung von Künstler und Artist. Das Mißverständnis, das Meier-Graefe in die Nähe der Formalisten rücken möchte, beruht auf einer zu oberflächlichen Beurteilung seiner unverwandten Hingabe an das eigene, künstlerische Vermögen der Kunst, das für ihn nie bloß ein formalisierendes, sondern ein Subjektivität und Objektivität zur Einheit bindendes ist. — Zu gut ist Moffett mit Meier-Graefes Schriften vertraut, um nicht auch des eminenten Abstandes zwischen ihm und Clement Greenberg sich bewußt zu sein. Zu leicht aber macht er es sich, wenn er den maßgeblichen Standpunkt ohne Umschweife in letzterem verkörpert sieht, wo er doch lediglich der etablierte ist. („What Meier-Graefe did not grasp . . .“, S. 109).

Seine der Tageskritik gewöhnlich nicht einsehbaren Maßstäbe ließen Meier-Graefe die Modernen auch immer wieder an den Klassikern der Malerei messen. Wenn er dabei von Tradition spricht, die ein Künstler haben soll, so denkt er dabei zuallerletzt an das bornierte Durchhalten irgendeines Musters, sondern an das Innehaben der höchsten Muster. Nur zu deutlich sah er die Gefahren des auf einige wenige Vorbilder verengten Blickes der Modernen: „Man hat Helden auf dem Thron behalten, nur weil man sie vor dem Vergleiche schützte . . .“ — Auch hierzu hätte man von Moffett gerne etwas Durchdachteres gehört als die Feststellung, daß Meier-Graefe hier ein wesentliches Moment der modernen Kunst getroffen habe, daß man jedoch seinen Standpunkt erst umdrehen müsse, um die richtige Ansicht zu haben („One only has to reverse his point . . .“, S. 111).

Meier-Graefe betrachtete die Reduktion, die in der Abstraktion liegt, nicht als Zunahme an Gehalt und an Originalität, sondern als Schwund zum Dekorativen hin und bekämpfte sie, wie er zuvor gegen ihr *alter ego*, die Sujet-Verherrlichung Böcklins, auftrat. Moffetts Buch erweist keineswegs, daß Meier-Graefes Fragestellungen heute bereits mit den Augen des distanzierteren Historikers betrachtet werden können. Soweit sind wir ihrer noch nicht enthoben. War etwa jemals so gegenwärtig wie heute die in Meier-Graefe geradezu personifizierte Frage, wieweit wir den stärker mit Sinnen als mit Theoremen ausgestatteten Menschen als Träger der Kunst noch anerkennen? — Die Sympathie, mit der Moffett Meier-Graefe gelegentlich bedenkt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie nicht fest genug im Sachlichen gegründet ist. So sehr die Gründlichkeit in der Breite der Darstellung besticht, so sehr wünschte man sich, daß ihr eine kritische Durchdringung des Stoffes Schritt gehalten hätte.

Womöglich hätte sie erwiesen, daß Meier-Graefe mehr ins 20. Jahrhundert gehört, als man nach Moffetts Buch, das etwas zu vorbehaltlos aufs „Forschungsunternehmen 'Neunzehntes Jahrhundert'“ abgestellt ist, den Eindruck hat.

Joachim Poeschke

AUSSTELLUNGSKALENDER

- AACHEN Suermondt-Museum. Bis 23. 6. 1974: Von Rethel bis Davringhausen – Ein Jahrhundert Aachener Malerei.
- AMSTERDAM Galerie Jurka. Bis 15. 5. 1974: Bilder u. Zeichnungen von Fabio Rieti.
- AUGSBURG Rathaus. Bis 30. 6. 1974: Italien und Augsburg – Druckgraphik, Zeichnungen, Gemälde aus Augsburgs Besitz.
- BADEN-BADEN Staatl. Kunsthalle. 17. 5. – 30. 6. 1974: Almut Heiser, Romane Holderried-Käsdorf.
- Galerie Elfriede Wirnitzer. Bis 1. 6. 1974: Zeichnungen von Franz Marc.
- BASEL Kunstmuseum. Bis 3. 6. 1974: 'Le revers de la médaille' – Salon-Kunst aus den Depotbeständen des Museums.
- BAUSCHLOTT Schloß. Bis 26. 5. 1974: Malerei u. Zeichnungen von Waltraud von Held und Lore Lina Schmidt.
- BERLIN Staatl. Museen, Preuß. Kulturbesitz, Nationalgalerie. Bis 1. 7. 1974: Antoni Tapiés. – 29. 5. – 1. 7. 1974: Louise Nevelson. – Kunstbibliothek. Bis 30. 6. 1974: Hans Grisebach – Architektur der Gründerjahre. – Kunstgewerbemuseum. Mai 1974: Böhmisches Glas der Gegenwart.
- Bauhaus-Archiv. 17. 5. – 18. 8. 1974: Das Bauhaus – Bestände des Museums.
- Akademie der Künste. 31. 5. – 7. 7. 1974: Die Straße – Formen des Zusammenlebens.
- Galerie Mikro. Bis 12. 6. 1974: Graphik von Jasper Johns.
- Haus am Lützowplatz. Bis 9. 6. 1974: Mai-Salon 1974 – Zerstörung der Umwelt.
- BERN Kunsthalle. Bis 8. 6. 1974: Max von Mühlener.
- BIBERACH Städt. Sammlungen. Bis 16. 6. 1974: Holzschnitte von HAP Grieshaber.
- BIELEFELD Kulturhistorisches Museum. Bis 26. 5. 1974: Freimaurer-Ausstellung.
- BOCHUM Museum. Bis 9. 6. 1974: Bilder, Collagen, Aquarelle, Gouachen von Karsten Schälike – Bilder, Zeichnungen, Graphik von Endre Nemes.
- BONN Städt. Kunstmuseum. Bis 3. 6. 1974: Sigmur Polke – Original und Fälschung.
- Galerie Wünsche. 26. 5. – 29. 6. 1974: Jacques Villon – Graphik.
- BRAUNSCHWEIG Herzog Anton Ulrich-Museum. 15. 5. – 14. 7. 1974: Kunst des Barock in Polen.
- Kunstverein. Bis 19. 5. 1974: Plastiken und Zeichnungen von Erich Hauser – Zeichnungen u. Radierungen von Günter Grass.
- BREMEN Kunsthalle. Bis 16. 6. 1974: Musica Nova 74 – Bild und Klang – Wolf Vostell und Timm Ulrichs.
- Paula Becker-Modersohn-Haus. Bis 16. 6. 1974: Kunstpreis Bremen 74.
- DARMSTADT Hess. Landesmuseum. Bis 26. 5. 1974: Das Interieur – vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. – Radierungen von Rembrandt.
- Kunstverein. 25. 5. – 30. 6. 1974: Ölbilder u. Zeichnungen von Karl Kunz.
31. 5. – 28. 7. 1974: 9 Skulpturen von Walter De Maria aus den Jahren 1961–1974.
- DEN HAAG Gemeentemuseum. Bis 26. 5. 1974: Graphik aus „Pan“.
- DORTMUND Museum am Ostwall. Bis 16. 6. 1974: Zu den Auslandskulturtagen Deutschland-Niederlande: Piet Zwaart und Magischer Realismus.
- DRESDEN Kunstaussstellung Kühl. Bis 25. 5. 1974: Gemälde von Hans Kinder.
- DÜSSELDORF Kunstmuseum. 31. 5. – 31. 7. 1974: Bildwelt und Weltbild des deutschen Klassizismus.
- Städt. Kunsthalle. Bis 15. 6. 1974: Japan – Tradition und Gegenwart.
- Galerie Alex Vömel. Bis 31. 6. 1974: Gertrude Sandmann zum 80. Geburtstag.
- Hetjens-Museum. Bis 30. 5. 1974: Keramik von Lucie Rie u. Hans Coper, England.
- DUISBURG Wilhelm-Lehmbruck-Museum. Bis 30. 6. 1974: Zeitgenössische Kunst in Schlesien (in Zusammenarbeit m. d. Nationalmuseum in Breslau).
- ESSEN Museum Folkwang. Bis 14. 7. 1974: Bilderbogen – Deutsche populäre Druckgraphik des 19. Jahrhunderts.
- Villa Hügel. Bis 18. 8. 1974: Kunst in Mexiko – von den Anfängen bis zur Gegenwart.
- FRANKFURT Kunstverein. Bis 16. 6. 1974: Die Naivität der Maschine.
- Galerie Daberkow. Mai 1974: Radierungen und Aquarelle von James P. Monson, Paris.
- Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. 22. 5. – 22. 6. 1974: Ölbilder u. Radierungen von Arthur Fauser.
- FREIBURG Städt. Galerie Schwarzes Kloster. 18. 5. – 16. 6. 1974: Der frühe Hubbuch 1911–1925.
- Kunstverein. Bis 16. 6. 1974: Malerei von Johannes Grützke. – 20. 5. – 23. 6. 1974: Malerei von Jan Peter Tripp.
- FULDA Vonderau-Museum. Bis 19. 5. 1974: Winfried Mühlum-Pyrapheros. – 26. 5. bis 16. 6. 1974: Sepp Gamsjäger, Wien.
- GENF Musée d'Art et d'Histoire, Cabinet des Estampes. 17. 5. – 16. 6. 1974: Bram van Velde.
- GÖTTINGEN Städt. Museum. Bis 2. 6. 1974: Malerei u. Grafik von Ulrich Hollmann. – Bis 9. 6. 1974: Neue Grafik v. Jean Péter Morell.
- Galerie Apex. 28. 5. – 15. 7. 1974: Zeichnungen u. Grafik von Max Peter Lähler – Bleistiftzeichnungen von Jochen Schlesinger.