

Meier-Graefe, ein Nekrolog auf die moderne Kunst

Obwohl ihm häufig der Ruf eines fortschrittlichen Kunstkritikers vorauselte, war der deutsche Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe (1867–1935) ein dem Niedergang verhafteter Denker und selbsternannter Reaktionär. Sein mit ihm verfeindeter Kollege Carl Einstein, hartnäckiger Verfechter der von Meier-Graefe strikt verworfenen Avantgarde-Kunst, bezichtigte ihn in den 1920er Jahren offen eines hitlernahen »Spenglerismus«¹ und hätte ihn am liebsten für die zu seinem Leidwesen vorherrschende »Bürokratie der Gefühle« verantwortlich gemacht. Einstein griff in seinen diversen Veröffentlichungen die von den Modernisten der Generation Meier-Graefes verbreiteten Schriften zur Kunst an, die ihm wie das angegraute Erbe neuromantischer Schwärmerei erschienen. Uwe Fleckner erinnert jedoch an die Komplexität und Widersprüchlichkeit dieser vielgestaltigen Moderne: Einstein wie Meier-Graefe hätten den Einfluss des Impressionismus auf das abendländische Kunstschaffen erstaunlich ähnlich, allerdings mit einer unterschiedlichen Gewichtung, beurteilt.² Einstein sah in dieser Strömung die unabdingbare Zerstörung der Darstellungsformen, die einem neuen Sehen den Boden bereitete, während der noch immer Baudelaire verhaftete Meier-Graefe im Impressionismus den Keim für den Niedergang der Kunst zu erkennen meinte. Der Kritiker zeigte sich rasch skeptisch im Hinblick auf die jüngsten Entwicklungen im Werk Édouard Manets und verurteilte den Divisionismus Claude Monets und seiner Nachfolger aufs Strengste. Als Vertreter der beiden Polaritäten des impressionistischen Sehens seien Auguste Renoir und Paul Cézanne die »Retter« gewesen, bevor die jungen Akteure der historischen Avantgarden ihr Erbe verraten hätten. »Ich bin keineswegs der erste Verkünder des Impressionismus«, schrieb Meier-Graefe in einem 1934, ganz am Ende seiner Karriere veröffentlichten Text, »aber der erste Autor, der *sine ira* gegen ihn aufgetreten ist.«³ Alle, denen die ungeheure Energie vertraut ist, mit der Meier-Graefe den französischen Impressionismus im Kontext des konservativen Wilhelminischen Reichs verteidigt hatte, musste dieses Diktum überraschen.

Die Angst vor einem allgemeinen kulturellen Niedergang lässt sich bei Meier-Graefe bereits ab der Jahrhundertwende beobachten. Diese Furcht bestimmt das Leitmotiv seiner berühmten *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* von 1904 – an der bislang oft nur die prospektive Kraft hervorgehoben wurde – wie auch seiner zahlreichen späteren Monographien. In seinem 1905 verfassten *Fall Böcklin*, ein Buch, in dem der zum Helden des Deutschtums erklärte Maler aggressiv entthront wird, wollte der Verfasser den Niedergang der deutschen Kultur anprangern. In der unmittelbaren Nachkriegszeit jedoch, auf die wir uns im Folgenden konzen-

trieren, dehnt sich sein Dekadenzdenken auf die gesamte abendländische Entwicklung aus. Bald nach 1910 häuften sich Meier-Graefes öffentliche Anfeindungen der überhandnehmenden Ismen und ihrer Vertreter, die damals das Feld der europäischen Avantgarden bestimmten. Indem er sich auf diese Weise endgültig von der Moderne abwandte, brachte der Kritiker zahlreiche Künstler gegen sich auf, die ihn bisher gelesen und bewundert hatten.

Die folgenden Ausführungen basieren im Wesentlichen auf einer erneuten Lektüre von *Wohin treiben wir? Zwei Reden über Kultur und Kunst*, ein etwa hundert Seiten starkes Werk mit zwei vorbereitenden Texten zu einem Doppel-Vortrag, den der Kunstkritiker zwischen 1911 und 1913 in mehreren Städten im deutschsprachigen Raum hielt.⁴ Die erste der beiden Ansprachen, ursprünglich dem Gedenken Friedrichs des Großen gewidmet (dessen 200. Geburtstag am 24. Januar 1912 aufwendig begangen wurde), behandelt den allgemeinen Niedergang des Kulturbegriffs. Meier-Graefes im September 1911 entworfene Verfallspredigt wurde zuerst im Dezember desselben Jahres in Dresden unter dem Titel »Über Kultur«⁵ vorgelesen, anschließend auch in der Berliner Galerie von Paul Cassirer. Der zweite, titelgebende Vortrag wurde erstmals am 6. Januar 1913 in den Räumlichkeiten desselben Galeristen gehalten, später in München, Stuttgart, Hamburg, Wien und Budapest. Er konzentrierte sich wiederum auf die jüngsten Entwicklungen der zeitgenössischen Kunst, deren besorgniserregender Zustand die Verarmung ihres kulturellen Nährbodens zu illustrieren schien.

GOETHE'S HUT

Schon in den ersten Absätzen von *Wohin treiben wir?* befasst sich Meier-Graefe mit dem Problem der zeitgenössischen »Kultur«, indem er dem Kulturbegriff selbst eine semantische Analyse widmet. Nachdem er die Elastizität der Wörter mit der von Kleidern verglich, die durch das ständige Tragen zwangsläufig ausleiern, beschäftigt er sich mit denen, die er nun für die zerschlissensten hält:

»Kultur ist so ein Wort. Es gleicht dem Zylinderhute Goethes im Goethehaus zu Weimar, bekanntlich ein Ungeheuer von Umfang, den sich ein flinkes Kerlchen scherzweise aufsetzt und der ihm bis an den Hals geht, so daß vom Kopf überhaupt nichts mehr übrig bleibt.«⁶

Die Ausgangsfeststellung des Kritikers ist also der ungewisse Status eines früher heiligen Wortes, das künftig auf fast alle menschlichen Erzeugnisse angewendet werde und alle möglichen Belanglosigkeiten umfasse: »Man rechnet zur Kultur gut gedruckte Bücher, die Regulierung des Straßenverkehrs, D-Züge. [...] Auch die Zentralheizung und der Exhaustor werden dazu gerechnet«⁷ – ja, sogar die Tätowierungen polynesischer Ureinwohner. In Übereinstimmung mit den um 1900 florierenden Verfallskritiken, deren zahllose Variationen unlängst in einem Aufsatz von Laurence Bertrand Dorléac analysiert wurden,⁸ gründete sich Meier-Graefes Dekadenzkritik im Wesentlichen auf die Hypothese einer rasanten materiellen, wissenschaftlichen und technischen Entwicklung, die unausweichlich – und ohne sonderliche Überraschung – zu einem Verfall der Seele führen musste.

Diese Entwicklung der abendländischen Kultur wurde seines Erachtens von der deutschen Nation angeführt, deren rapides Wirtschaftswachstum durch die kolonialen Ansprüche ihrer Weltpolitik stimuliert wurde. Die Hauptfolge dieses Wettlaufs: die Anerkennung von Geld und Gewinn innerhalb einer Gesellschaft, deren Mitglieder allein an der reibungslosen Abwicklung ihrer »Geschäfte« interessiert waren – ein Wort, das in Meier-Graefes Buch in allen möglichen Varianten vorkommt. Die sogenannte »Geschäftemacherei«, die sich in sämtlichen Lebensbereichen auswirkte, war für Meier-Graefe ein entscheidender Auslöser für die Pervertierung der menschlichen Beziehungen, gegen welche die prinzipiell überlegene Welt der Kunst nicht gewappnet war. Im Kontext einer wachsenden Internationalisierung des Marktes sah der Kritiker in dem erbitterten »Vinnen-Streit«⁹ sehr viel mehr als eine schnöde deutsch-französische Kontroverse kultureller Eitelkeiten, nämlich ein trauriges Symptom für die offen beklagte Genremischung. Der *Protest deutscher Künstler* (1911) war eine weinerliche, fade und von merkantilen Enttäuschungen durchzogene Broschüre, die über die »Invasion« der französischen Malerei in Deutschland klagte und eine traurige »Kultur« inszenierte, die das nationale, wenn nicht gar individuelle Interesse dem Gemeinwohl überordnete.

Das deutsche Bürgertum hinkte seinem geistigen Anspruch hinterher und unterließ gewissermaßen die Arbeit, die Meier-Graefe als Pariser Vermittler bei den kaiserlichen Museen geleistet hatte. Nach einem über zehnjährigen Einsatz zu ihren Gunsten hätten weder die Impressionisten noch die bedeutenden deutschen Künstler des 19. Jahrhunderts (allen voran Hans von Marées) ein richtiges »Publikum« in Deutschland gefunden, konstatierte Meier-Graefe – es sei denn, ein Publikum von Käufern und Spekulanten, das der wichtigen Frage der Öffentlichkeit dieser neuen Besitztümer keine Bedeutung beimaß. Der bewegende Nachruf des Kritikers auf den Märtyrer der Moderne, Hugo von Tschudi, Ende November 1911 an seinem Grab in Stuttgart,¹⁰ besiegelte den unwiderruflichen Verlust eines seltenen und edlen Vorkämpfers für das Gemeinwohl. Was den zwischen den Linien seines Aufsatzes heftig angegriffenen Kaiser anging, bemühte sich Meier-Graefe, ihm ein rühmliches Gegenmodell, obgleich wieder aus dem Haus Hohenzollern, entgegenzuhalten: den preußischen König Friedrich II. In dieser Schlüsselfigur der deutschen Geschichte sah er einen veritablen Vertreter der Kultur, dessen Frankophilie keine bloße Fassade war, sondern einem überlegenen Instinkt gehorchte.

Unweigerlich stellte dieser Appell an den »Alten Fritz« Meier-Graefes Klagen wieder in den Kontext einer deutsch-französischen Auseinandersetzung zwischen kulturell Überlegenen und Unterlegenen. Trotz seiner kontinuierlichen Bemühungen, eine forcierte nationale Dimension seines Diskurses zu neutralisieren, zementierte der Kritiker seine Huldigung: Frankreich liege ein »uralter Kulturstamm« zugrunde, ein organisches Verhältnis zur Kultur, das seine jahrhundertealte künstlerische Bedeutung begründe; demgegenüber stehe ein zusammengewürfeltes Deutschland, dessen Eliten »nur oberflächlich, nur mit der Haut empfinden.«¹¹ Das sowohl im Titel als auch in den selbstanklägerischen Ausführungen konsequent verwendete »wir« ließ keinen Zweifel daran, dass der Meier-Graefe des *Falles*

Böcklin rückfällig wurde und erneut Anklage gegen das Wesen der wilhelminischen Gesellschaft erhob. Mit dem Unterschied, dass die Zielscheibe nun erstmals das gesamte Abendland war und Deutschland in einem Klima des allgemeinen Niedergangs vor dem Verleugnen seiner spezifischen Vorzüge bewahrt werden sollte.

TREUEBRÜCHE

In Anbetracht des allgemeinen Niedergangs konzentrierte Meier-Graefe seine Hoffnungen auf die »geistige Energie« der Kunst und ihrer Werke, die er als »Leiter in den Himmel«¹² bezeichnete. Das künstlerische Schaffen erschien ihm als einziger Ausweg, um eine Welt der leerstehenden Kirchen wieder zu verzaubern. Doch die jungen Künstler waren seiner Meinung nach ihrer Aufgabe nicht gewachsen. Statt die Kultur zu erhalten, verkörperten ihre Werke vielmehr deren Entkräftung: »[...] das immer deutlichere Nachlassen der Kunst in unserer Zeit [wird] zu einem bösen Symptom des Niedergangs unserer Gesittung.«¹³ Von welcher »Kunst« ist hier genau die Rede? Besonders problematisch an Meier-Graefes Verurteilung der Avantgarden war die Tatsache, dass er (zumindest in seinen Schriften vor 1920) keine konkreten Künstler oder Werke benannte und stattdessen eine rein spekulative Analyse betrieb. Diese sollte den Kritiker seinen aufgeschlosseneren Kollegen, aber auch manchen jungen Malern, die sich zu Recht heftig angegriffen sahen, entfremden.

Erstaunt können wir heutigen Leser den veröffentlichten Teil seines *Tagebuches* über die entscheidenden Jahre von 1903 bis 1917 einsehen: Weder Georges Braque noch Pablo Picasso oder André Derain finden dort Erwähnung, geschweige denn das Futuristische Manifest von 1909. »Mattys« [*sic*] wurde 1910 zwar genannt, jedoch nur durch den Filter des Urteils von Auguste Renoir, das Meier-Graefe in Cagnes von dem älteren Maler aufgeschnappt hatte, der Matisse als »Notar im Moulin Rouge« und »verkleideten Pompier«¹⁴ bezeichnete. Die fehlenden Namen sind umso bemerkenswerter, als Meier-Graefe viele der damaligen malerischen Revolutionen in Frankreich und Deutschland hautnah miterlebte. In Paris etwa besuchte er zwischen 1905 und 1912 regelmäßig die Salons d'Automne und nahm sowohl die Revolte der Fauves als auch den aufstrebenden Kubismus wahr. Offenbar aber galt seine Aufmerksamkeit im Grand Palais eher den zu Ehren der Aushängeschilder des 19. Jahrhunderts veranstalteten Retrospektiven als der jungen Malerei. Vom Salon des Jahres 1911 sind ihm so vor allem »die fabelhaft feinen Dekorationen Bonnard«¹⁵ in Erinnerung, dessen Malerei für ihn damals die absolute Toleranzgrenze für die Auflösung des Objekts und die Ebenheit der Bildfläche darstellte. Alles Übrige subsumierte er unter der Bezeichnung »neue« oder »junge Kunst«, ein unzutreffender Sammelbegriff für die aufstrebenden Strömungen der damaligen Epoche, die ab der Zwischenkriegszeit ausnahmslos zum elementaren Kanon der modernen Kunstgeschichte zählen sollten: der »Pariser« Kubismus, der italienische Futurismus und der deutsche Expressionismus.

Die plötzlich auftauchenden »Schlagwörter« für mehr oder minder feste Gruppierungen galten dem Kritiker, der den Impressionismus stets als einen Ausdruck neuer Sehgewohnheiten und nicht als zusammenhängende Strömung betrachtet hatte, an

sich bereits als aufschlussreich. Unter den Vertretern der neuen Tendenzen gestand er niemandem die Fähigkeit zu, eine Weltanschauung zu verkörpern, er sah sie lediglich als »Berufsvertreter« und Tagelöhner einer lachhaften kulturellen Revolte. Auf die tiefschürfenden metaphysischen Bedürfnisse der Künstler vergangener Jahrhunderte antworteten sie mit künstlich aufgebauchten intellektuellen Konstrukten, deren Belanglosigkeit sich auch durch lärmende Manifeste nicht kaschieren ließ. Während die Spazierstöcke, die einst empört vor dem *Frühstück im Grünen* (1863) geschwungen worden waren, noch auf einen tief verankerten Willen zum Umsturz gesellschaftlicher und ästhetischer Zwänge geantwortet hätten, sei der Hang der Künstler zu Beginn des neuen Jahrhunderts, sich selbst als »revolutionär« auszurufen, in Ermangelung einer ernstzunehmenden Opposition geradezu lächerlich.

Indem Meier-Graefe eine der zentralen Ideen der modernen Geschichtsschreibung aufgriff, zielten seine Argumente auf den Kult des Neuen: »Wäre es [das Neue] allein entscheidend, so könnte man einen Futuristen über Michelangelo stellen.«¹⁶ Tatsächlich hatte eine historische Notwendigkeit den ersten Anstoß zu den bildkünstlerischen Neuorientierungen der Vergangenheit gegeben (»Cézanne erweist die Gültigkeit seiner Neuheit«),¹⁷ während die zeitgenössischen Pseudo-Revolutionen gewöhnlichen Modeerscheinungen gehorchten: »Ich sehe nur Rezepte, wenn ich durch die Pariser Ausstellungen gehe, Schulen ohne Lehrer, Herden ohne Kopf.«¹⁸ Indem sich die oberste Individualität, sprich der Mensch hinter dem Künstler, seine Darstellungsregeln verordnen lasse, sei er zwangsläufig versucht, sich hinter den kollektiven Bemühungen der Meute zu verstecken:

»Routine ist das Vergessen des Zwecks über dem Mittel. Sie ist nicht weniger blöde, ob sie einem erhabenen oder einem niedrigen Vorbild entlehnt wird, bleibt dasselbe, ob sie eine flauere Apotheose Kaiser Wilhelms, ein gelecktes nacktes Frauenzimmer oder einen taumelnden Eiffelturm, ein aus Dreiecken konstruiertes Gesicht darstellt.«¹⁹

Diese Passage ist neben ihrer indirekten Anspielung auf den Kubismus von 1910 und seine fragmentierten Linien wohl die einzige, die sich in *Wohin treiben wir?* auf ein konkretes Werk bezieht. Vermutlich sind hier die *Eiffeltürme* von Robert Delaunay (1885–1941) gemeint, eine Serie, die den Künstler schon seit etlichen Jahren beschäftigte. Wenn man sich Meier-Graefes Reisen durch Europa um 1912 ansieht und mit den Daten der Ausstellungen vergleicht, in denen Gemälde Delaunays gezeigt wurden, ergibt sich als mögliche Schnittmenge eine Ausstellung in der von Herwarth Walden (1879–1941), einem glühenden Verfechter der Avantgarden, geführten Berliner Galerie *Der Sturm*. Ein nicht näher identifizierter *Eiffelturm* war im Katalog der Eröffnungsausstellung der Galerie aufgeführt, die im März 1912 in einer verlassenen Villa im Tiergartenviertel stattfand. Doch das Gemälde war so verspätet in Berlin eingetroffen, dass Walden beschloss, es zusammen mit den futuristischen Werken im darauffolgenden Monat etwas länger zu präsentieren.²⁰ Vermutlich wurde der damals gezeigte *Eiffelturm* (1910), der neben dem schwankenden Eisenkonstrukt die zersplitterten Wohnhäuser am Champ-de-Mars einfing, 1911 von dem deutschen Industriellen Bernhard Koehler (1849–1927) erworben.²¹ Meier-Graefe, der seit 1905 in Kontakt zu Walden stand²² und im Frühjahr 1912 regelmäßig in Berlin

Station machte, hatte höchstwahrscheinlich eine der beiden Ausstellungen besucht. Der *Eiffelturm* aus der Sammlung Koehler genoss in Deutschland damals eine gewisse Bekanntheit: Er war in dem von Reinhard Piper verlegten Almanach *Der Blaue Reiter* abgebildet und wurde von Walden als Motiv für eine auflagenstarke Postkarte verwendet. Als Sinnbild für die synthetische Kraft des Delaunayschen Modernismus, der die kubistische Zerlegung der Form mit der Energie des Futurismus koppelte, war die Serie der *Eiffeltürme* perfekt auf Meier-Graefes Argumentation zugeschnitten. Sie verkörperte die seiner Meinung nach problematischsten Auswirkungen des späten Impressionismus, nämlich die rationale Aufsplitterung des Farbspektrums auf der einen sowie die von Cézanne beeinflusste Geometrisierung der Volumen auf der anderen Seite. Davon ausgehend, stellte der Kritiker allgemeine Überlegungen an:

»Sie [die jungen Maler] haben herausbekommen, daß sich alle Formen mehr oder weniger in mathematische Verhältnisse bringen lassen, und wissen, was berühmte Leute über die Beine als Säulen, die Köpfe als Kugeln gesagt haben. Was liegt näher, als das, was einen Körper von Säulen und Kugeln unterscheidet, zu unterdrücken? Der Körper sieht wie ein Prisma aus, sagen andere. Man denkt an die göttliche Blague Hamlets. Doch scheinen mir die gemalten Prismen immer noch nicht prismatisch genug. Ich sehe immer noch durch den Kubus hindurch auf den Kubisten, erkenne eine öde Philistervisage, die trotzallem akademische Nase, das treue Auge, die geschwungene Locke.«²³

Mit dieser Anspielung auf die Worte Cézannes, die oft bemüht wurden, um den provenzalischen Maler zum Wegbereiter der Kubisten zu erklären, kritisierte Meier-Graefe auch den Verlust eines innigen, konstruktiven Verhältnisses zur Tradition. Van Gogh und Cézanne »begannen nicht mit Proklamationen, verbrannten nicht voreilig die Brücken hinter sich, banden sich nicht, solange sie nicht die Route vor sich sahen.«²⁴ In ihrem künstlichen Kult für diese beiden Vorreiter der Moderne begnügten sich Matisse und Picasso damit, an dem einen die Vorherrschaft der Linie sowie der farbigen Flächen zu rühmen, an dem anderen wiederum die flächige Behandlung der Volumina und das Unvollendete als Stilprinzip. Und indem sie selbst Schule machten, nahmen die beiden Neulinge in den »Tempelchen«²⁵, wo die jungen Maler dem Kult des Neuen huldigten, den Platz der früheren Idole ein.

Gemeinsam überführten die neuen Vertreter des »*art pompier*« die Malerei in einen Bereich, der ihr fremd blieb, nämlich den der Dekoration. Der Begriff sollte dem Kritiker künftig immer wieder aus der Feder fließen: Die jungen Künstler seien nur »Tapetenmaler«, deren Werke sich gefährlich weit von den eigentlichen Ambitionen der Malerei entfernten; eine bezeichnende Reaktion, wie Kenworth Moffett treffend beobachtete, die von »den extremen Grenzen eines Geschmacks, der stets vom Konzept der Nachahmung geprägt bleibt«,²⁶ zeuge. Moffett vergleicht diese ästhetische Auffassung mit der von anderen Persönlichkeiten wie Roger Fry oder Daniel-Henry Kahnweiler zur gleichen Zeit vertretenen Position. Mit leichten Abweichungen stimmten sie darin überein, dass sich die Darstellung, um gültig, wirksam und modern zu sein, zwar von der Wahrheitsnähe und einem rein illustrativen

Anspruch befreien, aber den Lockungen des Dekorativen widerstehen müsse.

Trotz seiner kritischen Haltung gestand Meier-Graefe Matisse und Picasso ein gewisses Talent zu. Er sah jedoch eher einen Überschuss an Begabung, eine allzu große Leichtigkeit im eklektischen Umgang mit Farbe, Stil und Tradition – zentrale Konzepte, mit denen sie die Natur verfälschten. Eine rein bildkünstlerische Problemstellung genüge jedoch nicht, um die Grundlagen einer neuen Ästhetik zu entwerfen. In seinem Bericht über den Salon d'Automne von 1912, in dem er im Wesentlichen für die Skulpturen Wilhelm Lehmbrucks eintrat, bekannte er dement-sprechend:

»Man kann der gegenwärtigen Pariser Kunst nicht ein gewisses Niveau des Geschmacks, große Geschicklichkeit und einen nicht geringen Sinn für dekorative Werte absprechen [...] Aber eines fehlt durchaus den allermeisten dieser wirren Spiele: der Eindruck, daß sie notwendig so sein müssen, daß es sich hier um unumgängliche Auseinandersetzungen des Individuums mit der Welt, um Visionen handelt.«²⁷

Paris, einst Zentrum des modernen Kunstschaflens, befinde sich im Niedergang. Statt sich im Sehen zu üben, verbrächten die Pariser Maler ihre Zeit damit, auf den Caféterrassen ihre Lehren zu vergleichen und das kostbare Erbe ihrer Vorgänger mit Füßen zu treten. Mit seiner Geduld am Ende, machte Meier-Graefe schließlich seinem ganzen Unmut Luft: »Sie sind Flächenkünstler in jeder Beziehung, flach als Menschen.«²⁸

Sein Angriff auf die junge Pariser Kunstszenen wurde von den Betroffenen verständlicherweise mit Verärgerung quittiert. Eine Gegendarstellung des unter dem Pseudonym »La Palette« schreibenden Kunstkritikers André Salmon in der Zeitschrift *Gil Blas* vermittelt davon einen eindringlichen Beweis. Im Hinblick auf den Vortrag, den Meier-Graefe am 6. Januar 1913 in der Galerie Cassirer gehalten hatte, verlieh der Chronist seiner Erleichterung Ausdruck, bald einen der berühmtesten Vertreter der Avantgarde nach Berlin reisen und dort für die jungen Pariser Künstler eintreten zu sehen:

»Unser hervorragender Kollege Guillaume Apollinaire hat sich nach Deutschland begeben, um seinerseits auf die jüngst gehaltenen Vorträge von Herrn Meiergraeffe [*sic*] zu antworten. Letzterer, der lange die französische Kunst in Deutschland verteidigt hat, greift nun zum großen Erstaunen seiner Hörer unsere modernen Maler aufs heftigste an und wirft ihnen vor, nichts Neues zu produzieren, nicht zu arbeiten und ihre Zeit im Café zu vergeuden. Diesen selbstverständlich unzutreffenden Aussagen wird Guillaume Apollinaire genaue Tatsachen entgegenhalten können. [...] Die, die heutzutage in den Cafés herumsitzen, sind nämlich Ausländer und vor allem Deutsche, die ganz auf ihren Milchkafee versessen sind.«²⁹

Wenn man André Salmon glaubt – dessen reduktionistische Sicht der Ideen Meier-Graefes anzuzeigen scheint, dass er sie nur aus zweiter Hand kannte –, war die bevorstehende Berliner Ansprache von Guillaume Apollinaire als ›Antwort‹ auf die erst zwei Wochen zurückliegende Rede Meier-Graefes zu verstehen. Tatsächlich hielt der Dichter am Abend des 18. Januar 1913 in der mit Cassirers Salon

konkurrierenden Galerie *Der Sturm* einen Vortrag auf Französisch zum Auftakt der monografischen, von Walden vorbereiteten Delaunay-Ausstellung. Auch wenn die Idee zu dem werbenden Vortrag auf den Maler selbst zurückging (der möglicherweise von Meier-Graefes Angriffen gehört hatte), unterstützte der Galerist das Vorhaben, das die von ihm vertretenen Malerschulen legitimierte. Die Ansichten, die der

Verfasser der *peintres cubistes* bei diesem Anlass äußerte und die uns in einer auf Deutsch im *Sturm*³⁰ veröffentlichten Kurzfassung zugänglich sind, offenbart das ganze Ausmaß der Kluft zwischen den mitten in der Selbsthistorisierung steckenden Verfechtern der europäischen Avantgarden und dem ängstlichen Traditionalismus Meier-Graefes. Nachdem er seiner deutschen Zuhörerschaft zunächst ein von der französischen Kunst dominiertes 19. Jahrhundert beschrieben hatte (und Deutschland dabei diplomatisch den ehrenhaften Beitrag Hans von Marées zugestand),³¹ arbeitete Apollinaire die Merkmale des Delaunayschen Orphismus in Bezug auf Picassos Kubismus heraus – zwei Strömungen, die sich »zum Erhabenen aufschwingen, ohne sich auf irgendeine künstlerische, literarische oder wissenschaftliche Konvention zu stützen.«³² Indem er seine ästhetischen Bestrebungen mit seiner Vermittlerrolle in Einklang brachte, überließ sich der französische Poet Apollinaire, der auch auf Otto Freundlich und Ludwig Meidner zu sprechen kam, einer Mystik des Orphismus, die zum Zweck hatte, »Europa um universelle male-riche Wirklichkeiten« wie Licht oder Farbe zu vereinigen. Die metaphysischen Abschweifungen dieser »Pariser Kaffeehaus-Literatur«³³ mussten Meier-Graefe in der Tat unbeeindruckt lassen.

»GROSSPAPA MEIER-GRAEFE«

Trotz Meier-Graefes Absicht, die »rechten Leute«³⁴ einzuladen, erfuhren seine Vorträge über den Zerfall der gegenwärtigen Kunst eine niederschmetternde Aufnahme. Ein anonymen Verfasser des *Berliner Börsen-Couriers* beschrieb einen Prediger à la Zarathustra, der »sein zahlreiches Auditorium, das aus Kunstenthusiasten, Malern und Literaten bestand, in grenzenloser Verblüffung zurück [ließ].«³⁵ Ihrem Namen getreu, nahm die sozialistische Zeitschrift *Vorwärts* zwangsläufig an Meier-Graefes Rückwärtsgewandtheit Anstoß und überschrieb einen Artikel »*Grosspapa Meier-Graefe*«³⁶; der Publizist und liberale Politiker Theodor Heuss wiederum zeigte sich von den düsteren Prophezeiungen des Kritikers überrascht:

»Meier-Graefe, der ›Besonnene‹, erhebt Anklagen gegen Paris, gegen die letzte ›Entwicklung‹ der französischen Kunst, und er, der noch vor zehn Jahren die Parole der Zukunft ausgab, einer Zukunft, die auf den ›vier Säulen‹ des modernen Frankreichs ruhte, stimmt seine Leier auf dunkle Töne, und statt der scherzend-flieghaften Taufreden, die dem Lob der Väter und Ahnen galten, schreibt er sozusagen einen Nekrolog.«³⁷

Auch Wassily Kandinsky empörte sich in einem Brief an Franz Marc, kurz nachdem er am 7. März 1913 den Vortrag des Kritikers gehört hatte:

»Gestern waren wir alle im Vortrag bei Herrn Dr. Julius Meyer-Graefe [*sic*], der jetzt

Julianus Apostata heißt, weil er zum Schluß dem Publikum empfahl, sich an diesem Kaiser Beispiel zu nehmen. Die neue Kunst wäre Geschäftsmacherei, ohne Seele und Geist und man solle sich gegen sie vereinigen. Es war ein bodenloses Geschimpf und überraschte im Mangel der Gedanken, des Verstandes. Der Saal war so vollgestopft, daß man kaum atmen konnte. Und die Luft!! Beinahe so schlecht wie der Vortrag.

Zur Diskussion hat sich keiner gemeldet.«³⁸

Dieser Brief besiegelte den klaren Bruch zwischen dem »Julianus Apostata«, der vergeblich versuchte, den Polytheismus der allzu rasch begrabenen Götter des 19. Jahrhunderts wiederzubeleben, und der neuen Mystik des *Blauen Reiters*. Offensichtlich enttäuscht von dem, dessen Lobeshymnen er unlängst im *Almanach* gesungen hatte, leitete Franz Marc diese Äußerungen umgehend an seinen Waffenbruder, den jungen expressionistischen Maler August Macke (1887–1914), weiter, der den Kritiker seinerseits im Rahmen des Vinnen-Streits verteidigt hatte: »Meier-Graefe hielt letztthin in München einen Vortrag, in dem er uns alle als Geschäftsmacher bezeichnete und das Publikum aufforderte, es solle sich gegen uns verbinden etc.!! Und Cassirer denkt im Grunde genau so. Mit diesem Kreis will ich nichts zu tun haben.«³⁹

Schließlich erklärte die Zeitschrift *Die Aktion* dem »neuen Reaktionär« Meier-Graefe unmittelbar den Krieg. Aus seinem Mund käme ein »Sammelsurium kritikloser Verdächtigungen, wahrsagerinnenmässiger Prophezeiungen, stöhnender Jameriaden über den unaufhaltsamen Einbruch der Barbarei in das untergehende Reich der Schönheit.«⁴⁰ Der Chefredakteur Franz Pfemfert (1879–1954), landesweit für seine bissigen Formulierungen bekannt, machte aus dem einstigen Modernisten ohne Umschweife einen »geifernde[n] Zahnlose[n]«.⁴¹ Meier-Graefe, der gerade in Paris weilte, nahm von diesen Angriffen resigniert Notiz. Er war in der Tat über seine »Zahnprobleme« besser im Bilde:

»Nach den Echantillons der Presse über meine Vorträge ist wieder mal ein artiges Geschimpfe in dem *doux pays* los. Der »Zahnlose Geiferer« ist mir am nächsten gegangen. Ich gehe heute gleich zu meinem Zahnarzt Dubois, um meine in der Tat merkbaren Lücken zu füllen.«⁴²

Der Kritiker musste sich fortan damit abfinden, die Stabübergabe an eine ihm unverständlichen Moderne verpasst zu haben. Er ertrug schlichtweg den von Walden propagierten und vor Kurzem in einer Ausstellung der Berliner Nationalgalerie thematisierten Übergang vom »Im zum Ex«⁴³ nicht – ein radikaler künstlerischer Wendepunkt, dem Meier-Graefe gleichzeitig aktiv zugearbeitet hatte und nun entgeistert zusah. Doch welche »Moderne« meinte dann seine damals im Entstehen begriffene *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*? Eine erste Antwort findet sich in einer Tagebuchaufzeichnung Harry Graf Kesslers im Juli 1916 nach einem Abendessen in der Villa des Kritikers: »Meier Gs Haus [ist] eine merkwürdige Mischung von modernsten Bildern von vorgestern und ziemlich wertlosem Bric à Brac, den er für teures Geld kauft. Das Ganze angenehm, aber ohne überzeugende Sicherheit im Geschmack.«⁴⁴ Die Formulierung ist reizvoll: Während die Avantgarden mit Getöse die Geschichte eroberten, blieb Meier-Graefe ein Moderner »von

vorgestern« in einem ästhetischen Umfeld, dessen Engstirnigkeit sich in der unlängst von ihm erbauten Villa in Nikolassee spiegelte. Der elegante, vom braven Modernismus des Architekten Walther Epstein (1874–1918) beeinflusste Bau stand auf einem Grundstück, das dem Ehepaar Meier-Graefe großzügig von dem Bankier und Sammler Julius Stern überlassen worden war. Eingerichtet wurde die Villa von ihren engen Freunden, Rudolf Alexander Schröder und Erich Klossowski. Indem Meier-Graefe ein solches Anwesen bauen ließ, das seinen Geschmack für die Biedermeierzeit mit einem konventionellen Impressionismus kombinierte, fixierte er eine altmodische Auffassung der Moderne, die im Zeitalter von Schönbergs Zwölftonmusik und der Abstraktion zunehmend als überholt galt.

Wie Florian Illies in seinem Bestseller über das faszinierende Jahr 1913⁴⁵ schreibt, arbeitete Meier-Graefe in diesem behaglichen Ambiente Tag und Nacht an der heiklen Überarbeitung seiner *Entwicklungsgeschichte*.⁴⁶ Dieses Buch sollte die offensichtlichen Unzulänglichkeiten der ersten Fassung von 1904 (»o Gott, was für ein Dreck!«⁴⁷) beheben, von der es nur den Titel beibehielt. Meier-Graefes Arbeitssitzungen wurden bange von seinem Münchner Verleger Reinhard Piper überwacht, der vergeblich versuchte, seinen Autor für die jungen Maler zu interessieren. Die beiden ersten Bände der dreiteiligen Studie erschienen noch vor 1916, der letzte Teil wurde erst geraume Zeit nach dem Ersten Weltkrieg im Jahr 1924 veröffentlicht. Wieder dienten Meier-Graefe die dekorativen Auswüchse des Tandems Matisse-Picasso und die schrille Hilflosigkeit des deutschen Expressionismus als Zielscheibe. Die zweite *Entwicklungsgeschichte* prangerte die Gegenwart an und richtete ihr Geschmacksurteil an der Vergangenheit aus, indem sie noch nachdrücklicher die Versäumnisse und Fehler der von Monet angeführten impressionistischen »Sekte« kritisierte. Manet, Cézanne, Degas und Renoir, in der Fassung von 1904 noch als die »vier Säulen«⁴⁸ der modernen Malerei gefeiert, hatten zwischenzeitlich eine neue architektonische Funktion bekommen und bekrönten nunmehr eine *annehmbare* Moderne. Am Giebel dieses neu gestalteten Tempels thronten fortan zwei unüber-treffbare Gottheiten: Cézanne, der Baumeister, und Renoir, der Handwerker.

Trotz seines konservativen Geschmacks und seines Protests gegen die Avantgarde sollte auch Meier-Graefe – ebenso wie Carl Einstein – später von den Nazis für seine ästhetischen Schriften und Positionen angegriffen werden. Sein Name wurde sogar in der Ausstellung *Entartete Kunst* (1937) verunglimpft, obgleich er, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die dort verschrienen Strömungen oder Maler keineswegs unterstützte. Nicht zuletzt liefert dieses Paradox den schlagenden Beweis dafür, dass sich der vermeintlich fortschrittliche Kunstkritiker binnen weniger Jahre für die anderen in einen reaktionären verwandelte: Die heutigen HistorikerInnen könnten darin eine Anregung sehen, auch ihr Verständnis dieser beiden Haltungen immer wieder aufs Neue zu hinterfragen.

- 1 Carl Einstein, »Meier-Gräfe und die Kunst nach dem Krieg«, in: *Das Kunstblatt*, 1923, H. 7, S. 187.
- 2 Uwe Fleckner, *Carl Einstein und sein Jahrhundert. Fragmente einer intellektuellen Biographie*, Berlin: Akademie Verlag, 2006, S. 167–188.

- 3 Julius Meier-Graefe, »Die Brücke zur lebendigen Kunst«, in: *Deutsche Rundschau*, Feb. 1934, H. 60, S. 115.
- 4 Julius Meier-Graefe, *Wohin treiben wir? Zwei Reden über Kultur und Kunst*, Berlin: S. Fischer, 1913.
- 5 Dieser Vortragstext wurde unter dem Titel »Kultur« auch in der *Neuen Rundschau* 6, H. 23, 1911, S. 845–860 publiziert.
- 6 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, op. cit., S. 9.
- 7 Ibid., S. 10.
- 8 Laurence Bertrand Dorléac, *Contre-déclin. Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*, Paris: Gallimard, 2012.
- 9 Zum »Vinnen-Streit« siehe das Vorwort von Maria Stavrinaki in: Franz Marc, *Écrits et correspondances*, Paris: Éd. de l'ENSBA, 2007, S. 9–57.
- 10 Vgl. Julius Meier-Graefe, »Hugo von Tschudi«, in: *In Memoriam Hugo von Tschudi. Die Reden bei der Bestattung in Stuttgart am 27. November 1911*, Leipzig: Insel Verlag, 1911, S. 10-16.
- 11 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, op. cit., S. 43.
- 12 Ibid., S. 37.
- 13 Ibid.
- 14 Zu diesen Äußerungen Auguste Renoirs vgl. Julius Meier-Graefe, *Tagebuch 1903–1917 und weitere Dokumente*, hg. von Catherine Kraemer, Göttingen: Wallstein Verlag, 2009, S. 146.
- 15 Ibid., S. 140.
- 16 Julius Meier-Graefe, *Cézanne und sein Kreis. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei*, München: Piper Verlag, 1918, S. 48.
- 17 Ibid.
- 18 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, op. cit., S. 106.
- 19 Ibid. und S. 107.
- 20 Vgl. Sophie Goetzmann, »*Et les grands cris de l'Est*«. Robert Delaunay à Berlin, 1912–1914, 2 Bd., Dissertation, die am 10. Dezember 2016 unter der Leitung von Arnauld Pierre an der Université Paris-Sorbonne präsentiert wurde.
- 21 Robert Delaunay, *Eiffelturm*, 1910. Das früher in der Sammlung Koehler aufbewahrte Werk wurde 1945 zerstört.
- 22 Herwarth Walden lud Meier-Graefe im Rahmen der Polemik um Böcklin mehrmals vergeblich zu Vorträgen über die französische Kunst ein. Vgl. »Brief von Meier-Graefe an Herwarth Walden vom [?.] 9. 1905 & 19. 1. 1906«, Fonds Walden / Der Sturm, Staatsbibliothek Berlin.
- 23 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, op. cit., S. 108–109.
- 24 Ibid., S. 66.
- 25 Ibid., p. 81.
- 26 Kenworth Moffett, *Meier-Graefe as Art Critic*, München: Prestel, 1973, S. 110 (dt. Übers. N. D.).
- 27 Julius Meier-Graefe, »Pariser Reaktionen«, in: *Kunst und Künstler*, Bd. 10, Nr. 9, Berlin: Cassirer, 1912, S. 445.
- 28 Meier-Graefe, *Wohin treiben wir?*, op. cit., S. 107.
- 29 André Salmon (La Palette), »L'art français en Allemagne«, in: *Gil Blas*, Paris, 28. Januar 1913. Der Autor dankt Sophie Goetzmann für den Hinweis auf diesen Beitrag.

- 30 Die deutsche Übersetzung des Vortragstexts Apollinaires wurde in *Der Sturm* veröffentlicht: Guillaume Apollinaire, »Die moderne Malerei [La peinture moderne]«, übers. aus dem Franz. von Jean Jacques in: *Der Sturm*, Nr. 148-149, Februar 1913, S. 272. Zur französischen Fassung siehe Guillaume Apollinaire, »La peinture moderne« [1913], *Œuvres en prose complètes*, Bd. 2, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, S. 501–505.
- 31 Paradoxerweise hatte Apollinaire Hans von Marées 1909 im Grand Palais anlässlich der von Meier-Graefe im Salon d'Automne organisierten Retrospektive entdeckt.
- 32 Apollinaire, »La peinture moderne«, op. cit., S. 505.
- 33 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Bd. 3, München: Piper Verlag, 1924, S. 627.
- 34 Meier-Graefe schrieb an Julius Levin am 15. 11. 1912: »Ich halte am 2. Dezember bei Paul Cassirer einen Vortrag: ›Wohin treiben wir?‹ Ein Blick auf die heutige Kunst. Ich lasse dir zwei *Billets* schicken. Es käme nur sehr darauf an, dass die rechten Leute einkämen. Vielleicht kannst du etwas tun.« Aus Krankheitsgründen musste Meier-Graefe den Vortrag vom 2. Dezember 1912 auf den 6. Januar 1913 verschieben. »Brief von Julius Meier-Graefe an Julius Levin vom 15.11.1912«, Fonds Levin, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.
- 35 Anonym, »Meier-Graefe über die Zukunft der Kunst«, in: *Berliner Börsen-Courier*, 7. Januar 1913.
- 36 Robert Breuer, »Grosspapa Meier-Graefe«, in: *Vorwärts*, 8. Januar 1913.
- 37 Theodor Heuss, »Auch ein Bußprediger«, in: *Süddeutsche Monatshefte*, H. 10, Nr. 2, 1913, S. 755.
- 38 Brief von Wassily Kandinsky an Franz Marc vom 8.3.1913 in: Wassily Kandinsky und Franz Marc, *Briefwechsel*, hg. von Klaus Lankheit, München: Piper Verlag, 1983, S. 211–212.
- 39 »Brief von Franz Marc an August Macke vom 12.3.1913«, in: August Macke und Franz Marc, *Briefwechsel*, Köln: DuMont, 1964, S. 152–153.
- 40 Anselm Ruest, »Wohin treiben wir? Also sprach Meier-Graefe«, in: *Die Aktion*, H. 3, Nr. 4, 22. Januar 1913, S. 105–106.
- 41 Franz Pfemfert, »Julius Meier-Graefe gegen Julius Meier-Graefe«, in: *Die Aktion*, H. 3, Nr. 4, 22. Januar 1913, S. 106: »Er sollte nicht mit Scheuklappen durch die Vortragssäle laufen, er nicht. Was J. M.-G. heute gegen die Kommenden der Malerei in die Zeitungswelt schreit: man schrie es vor einem Augenblick ihm zu. Dieser neue Reaktionär war gestern der Anstifter von Revolten! Hat uns fürs Umstürzen begeistert. Wir sind ihm dafür dankbar; indem wir unsere kompakte Pietätslosigkeit gegen seine Greisenhaftigkeit ins Feld schicken, beweisen wir es. Was ist uns der geifernde Zahnlose? Eine üble Naturerscheinung. Hinweg damit. Wir kämpfen mit dem Revolutionär Meier-Graefe.«
- 42 Meier-Graefe, *Tagebuch*, op. cit., S. 224.
- 43 Vgl. Angelika Wesenberg (Hg.), *Impressionnisme – Expressionnisme. Kunstwende*, Ausst.kat., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, München: Hirmer Verlag, 2015.
- 44 Harry Graf Kessler, *Journal. Regards sur l'art et les artistes contemporains*, Paris: Éditions de la MSH, Reihe »Passages/Passagen« des Deutschen Forums für Kunstgeschichte, 2017, S. 228, online zugänglich: <https://books.openedition.org/editionsmslh/10926#tocfrom1n13> [letzter Zugriff 19.02.2018].
- 45 Florian Illies, *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 2012.
- 46 »Brief von Meier-Graefe an Alfred W. Heymel vom 26. 4. 1914«, Fonds Heymel, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.
- 47 »Brief von MG an Alfred W. Heymel vom 13. 5. [1914]«, Fonds Heymel, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar.
- 48 Julius Meier-Graefe, »Zweites Buch. Die vier Säulen der modernen Malerei«, in: id., *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik*, 1. Bd., Stuttgart: J. Hoffmann, 1904, o. S.