



*Catherine
Krahmer*

JULIUS
MEIER-
GRAEFE

Ein Leben für die Kunst

Wallstein

Catherine Kraemer
Julius Meier-Graefe
Ein Leben für die Kunst

Catherine Krahmer
Julius Meier-Graefe
Ein Leben für die Kunst



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
von Baron Eric de Rothschild,
der Max Kohler Stiftung, Zürich, und
der Galerie Arnoldi-Livie, München.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2021

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Lithographie: SchwabScantechnik, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-5035-9

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4749-6

Für Jeannie

Inhalt

Vorwort	9
1 Herkunft und erste Schritte	13
Das Vatererlebnis 15 Die eigenen Wege 18 PAN 21	
2 Das Jahrzehnt in Paris	31
Van Gogh und der Brokat-Mantel 33 Fachmann für die Salon-Idee 36 Meier-Graefe und Bing 42 Dekorative Kunst 51 La Maison Mo- derne 62 Die Entstehung der <i>Entwicklungsgeschichte</i> 77	
3 Wieder in Deutschland	89
Die <i>Entwicklungsgeschichte</i> und ihre Aufnahme 90 Zwei Rundfr- agen 95 Entwicklungen 98 Erkenntnis und Genuß 104 Weitere Pläne 107 <i>Der Fall Böcklin</i> 111 Der Fall Deutschland 120 Die Jahrhundertausstellung deutscher Kunst 125 <i>Corot und Courbet</i> und <i>Der junge Menzel</i> 134	
4 Autor des Piper Verlags	144
Zwischen Berlin und München 144 Die Begegnung mit Piper 150 Der Wert der französischen Kunst 155 Cézanne und Dostojewski – Greco und Velazquez 158 Velasquez Redivivus 162 Die Frage der Übersetzbarkeit 166	
5 Das spanische Erlebnis	178
<i>Spanische Reise</i> 181 Das Buch eines unbedingten Mannes 198 Meier-Graefe und das Fach 203	
6 Hans von Marées	207
»Das Haus auf dem Berge« 207 Die Aufnahme des Marées-Werks 224 Weitere Bemühungen um Marées 226 Der letzte Marées-Akt 242	
7 Zwischen Deutschland und Frankreich	245
Für welches Publikum? 245 Ein deutsch-französischer Verlag? 247 »Ein Protest deutscher Künstler« und die Antwort darauf 253 Meier-Graefe und »Der Blaue Reiter« 258 Sonderbund 1912 265 Die Vorträge über Kultur, Kunst und Kunstgewerbe 268 Die publi- zistische Tätigkeit vor dem Ersten Weltkrieg 281 Die Bedeutung von Delacroix 284 Das Puppenspiel-Intermezzo 288 Ein eigenes Haus 291 Die beiden Entwicklungsgeschichten 296 Der Gegen- stand in der Kunst 304 Carl Einstein contra Meier-Graefe 307	

8	Der Krieg und die Folgen	313
	<i>Der Tscheimik</i> 328 Die Vorgeschichte der Marées-Gesellschaft 337 Die Marées-Gesellschaft 342 Die Piper-Drucke – Original und Reproduktion 364	
9	Die Nachkriegs-Jahre	371
	Meier-Graefe und die Politik 371 Der drei Frauen-Roman 385 <i>Vincent</i> 388 Fortsetzung des Frauen-Romans 396 Dostojewski 400 Die journalistische Tätigkeit 408 <i>Pyramide und Tempel</i> 411	
10	Der späte Kunstschriftsteller	419
	<i>Widmungen zu seinem sechzigsten Geburtstage</i> 419 Die Amerika-Reise 427 <i>Renoir</i> 434 Van Gogh und Wacker 440 Die Krönung der Kunst-Schreiberei: <i>Corot</i> 446	
11	Die Jahre in der Provence	451
	Der Roman einer Generation 453 Die Französische Ausstellung in London 457 Zu Lehmbrucks fünfzigstem Geburtstag 462 Der Brückenbauer Friedrich Sieburg 464 Aus dem späten Tagebuch 469 <i>Geschichten neben der Kunst</i> 474 Gustave Flaubert und das Schicksal der Kunst 477 Der schwer faßbare John Holroyd-Reece 487 Die letzten Jahre 490	
	Anmerkungen	494
	Abkürzungen und Siglen	567
	Lebensdaten Julius Meier-Graefes	569
	Abbildungen	572
	Abschließende Bemerkung und Dank	592
	Personenregister	593

Vorwort

Ein langer Weg hat zu diesem, meine Arbeit abschließenden Werk über Meier-Graefe geführt, das zu weiteren Beschäftigungen mit einem einzigartigen Menschen anregen möchte. Es ist die erste Gesamtdarstellung Meier-Graefes in seiner Zeit und eine Würdigung seines bedeutenden Werks. Er war großzügig, witzig und durchaus liebenswert, seine Leistung brillant. Man kann immer wieder nur staunen, was er alles geschaffen und angeregt hat. Es wurde Wert darauf gelegt, so weit wie möglich, Meier-Graefe selbst und die Zeitgenossen sprechen zu lassen. Dieser Versuch einer Selbstdarstellung beruht auf Zitaten, die seinem Werk und gelegentlich der Korrespondenz, *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da*¹ und dem *Tagebuch 1903-1917*² entnommen sind. Es wurde ferner aus einem reichen, noch unveröffentlichten oder nicht berücksichtigten Material geschöpft, denn die publizierte Korrespondenz gibt nur eine repräsentative Auswahl aus dem umfangreichen Briefwerk,³ und das Tagebuch, das wir veröffentlicht haben, ist auf die angegebene Zeitspanne begrenzt; das späte, schwer zu entziffernde Tagebuch, aus dem wir einige interessante Auszüge aus den Jahren in der Provence (1933-35) bringen, wurde bislang ignoriert, sowie zahlreiche Briefe, nicht zuletzt jene an seine dritte Frau, die durchaus nicht nur Persönliches berühren. Es wurden auch Dokumente im eigenen Besitz verwendet, wie Verträge für die verschiedensten Publikationen und für die Marées-Gesellschaft, die Meier-Graefe in Verbindung mit dem Piper Verlag gegründet und geleitet hat. Von den zahlreichen Vorträgen, die er im Laufe seines Lebens gehalten hat, erschienen viele im Druck; Manuskripte hiervon scheinen sich nicht erhalten zu haben. Auch sprach er oft frei; so gibt es diesen oder jenen Zettel mit ein paar Stichworten zu einem Vortrag. Es wurden die verschiedensten Quellen herangezogen, um einen lebendigen Gesamteindruck des Menschen, seines Werks und seiner Wirkung entstehen zu lassen – ein Vorgehen, das neue Einsichten schenkt und Fragen aufwirft.

Zitate als Selbstdarstellung setzt Verzichte voraus, angefangen, dem Anschein nach, auf ein eigenes Urteil. Zitieren in dem Sinne ist keine Bequemlichkeit; es setzt eine umfassende Kenntnis des Stoffes voraus und erfordert jeweils die Entscheidung, was als repräsentativ zu gelten habe und was nicht. In der Wahl des Zitierten versteckt sich das Urteil. Oskar Bie, der damalige Redakteur der *Neuen Rundschau*, äußert sich in der Juni-Nummer 1917, in einem »Physiognomien der Kunstliteratur« überschriebenen Artikel über Theodor Däublers kunstliterarische Aufsätze, die in dem Jahr gesammelt als *Der neue Standpunkt* erschienen, folgendermaßen:

Man darf Däubler nicht zitieren. Herausgerissen, wirkt der Moment seiner Sprache unwahr; man kann Gedichte nicht zerschneiden. Wie das moderne

Bild, ist sein Urteil und Wort eine Art dynamisches Privaterlebnis, das niemanden etwas angeht, als wen es trifft. Es ist Einsamkeit um ihn, um die Moderne.⁴

Däubler war ein Dichter, Meier-Graefe aber hauptsächlich ein Kunstschriftsteller. Das Buch will ihn, so gerecht wie möglich, greifbar machen. Er kämpfte sein Leben lang um eine angemessene Ausdrucksweise für sein Erlebnis und sein Verständnis der Kunst, in dem Bewußtsein, daß die Voraussetzung für künstlerisches Schaffen problematisch geworden sei.

Wenn je der Begriff von innerer Notwendigkeit auf jemanden und sein Schaffen zutrifft, so auf Meier-Graefes Schriften zur Kunst. Seine Ausdrucksweise reifte, aber er blieb seinen Überzeugungen treu; sie sind die Wahrheiten eines Gläubigen, was eine grundsätzliche Ironie nicht ausschließt. Er war ein begnadeter Redner, der mitriß und auch empörte. Er sprach im Namen der Kunst, als Redner einer Gemeinschaft, die es im Grunde nicht mehr gab – eine Lage, die ihm mit der Zeit immer dringlicher erschien und ihn mit tiefer Sorge erfüllte. Es ist immer wieder von seiner Sprache und seinem Denkstil die Rede, auch von der Schwierigkeit, ihn in andere Sprachen zu übertragen. Er bediente sich sprechender Metaphern und der verschiedensten Parallelerscheinungen oder Gegensätze, um schwer Faßbares anzudeuten; so spricht er von Cézanne, dessen Bedeutung er als einer der ersten erkannte, im Zusammenhang mit Flaubert, selbst mit Dostojewski, dem er 1926 ein bedeutendes Werk widmete. Er kommt auch auf Vergleiche mit der Musik zu sprechen. Was er unter Vergleich oder Entwicklung versteht, muß jeweils bestimmt werden, was auch auf andere Begriffe zutrifft. Er urteilte apodiktisch, doch seine Sprache war intuitiv.

Sein Leben galt der Arbeit, auch auf kürzeren oder längeren Reisen, wie jene nach Spanien, Ägypten, Palästina und Griechenland, denen wir lebendige, ja wichtige Bücher verdanken, die während der Reise verfaßt wurden. Der Krieg und seine Gefangenschaft in Rußland und Sibirien 1914-15 waren ein Einschnitt in seinem Leben, nicht nur im negativen Sinne. Hiervon zeugt *Der Tscheinik*, die Erinnerungen aus russischer Gefangenschaft, die noch vor Ende des Krieges erschienen. Der Vater, den er als noch unreifer Mensch verlor, hatte einen mächtigen Einfluß auf sein Leben, wie dem späten Roman *Der Vater* (1932) zu entnehmen ist, dem »Roman einer Generation«.

Meier-Graefe wollte mit seinen Schriften und Reden wirken; über den Erfolg steht manches im Vater-Roman. Goethes Wort, mit dem Nietzsche seine zweite »Unzeitgemäße Betrachtung« beginnt, hätte auch Meier-Graefe sagen können: »Übrigens ist mir alles verhaßt, was mich bloß belehrt, ohne meine Tätigkeit zu vermehren oder unmittelbar zu beleben.« Er schwankte zwischen Vertrauen und Bescheidenheit, war ein selbstloser Diener der Kunst, wie sein Verleger Reinhard Piper meinte, ein hilfreicher Mensch, ohne jede Eitelkeit. Er war nirgendwo beheimatet, es sei denn in der Kunst. Was Chamisso zu Madame de

Staël sagte, er sei ein Franzose in Deutschland und ein Deutscher in Frankreich, trifft auch auf Meier-Graefe zu. Er hatte im Grunde kein Vaterland.

Um mit einem persönlichen Bekenntnis zu schließen: Je länger ich mich mit Meier-Graefe befasse, desto wertvoller empfinde ich ihn. Die eigene Erfahrung ist an ihm gereift, was abweichende Anschauungen nicht ausschließt. Der Eindruck eines Menschen *sui generis*, ohne Vorgänger noch Nachfolger, hat sich bestätigt, sogar vertieft. Seine kämpferische Haltung erhellt durch ihren Widerspruch auch die heutige Lage der Kunst; sie ist nicht ohne weiteres abzutun.

Das beste Motto für das Buch ist der bekannte Spruch von Buffon: »Le style est l'homme même.«⁵ – Der Stil ist der Mensch selbst.

1. Herkunft und erste Schritte

Meier-Graefes Großvater väterlicherseits, Moritz Hermann Eduard Meier (1796-1855) aus Groß-Glogau in Schlesien, machte eine beachtenswerte Karriere. Als Jude geboren, trat er als junger Mann noch vor seiner Promotion in Berlin zum Christentum über. Ab 1820 lehrte er als außerordentlicher Professor der Altertumswissenschaft und der klassischen Philologie in Greifswald, vier Jahre später wurde er nach Halle berufen. Er übernahm dort das Dekanat und schließlich das Prorektorat der philosophischen Fakultät und bewährte sich durch seine weise, tolerante Haltung in den schwierigen Jahren 1848-49.⁶

Der Lebensweg seines einzigen Sohnes Eduard Meier (1834-1899), des Vaters von Julius Meier-Graefe, gestaltete sich ganz anders, unkonventionell, aber auch äußerst erfolgreich. Er hatte musikalisches Talent, spielte virtuos Klavier, begann ein Medizinstudium, das er jedoch abbrach. Nach einem Duell, bei dem sein Gegner ums Leben kam, verließ Eduard die Heimat und nahm für kurze Zeit am Krim-Krieg teil, bis es seinem Vater gelang, ihn wieder zurückzuholen. Nun entschied sich der Sohn endgültig für das Hüttenwesen und tat sich auf diesem Feld als Pionier und Organisator hervor. Er starb als Generaldirektor der wichtigsten Eisenhütte Oberschlesien, die er fünf Jahre zuvor gegründet hatte.

Am 4. November 1900 wurde in Friedenshütte, heute Polen (Nowy Bytom), ein Denkmal für den Vater ein Denkmal enthüllt. Es war ein Werk des Berliner Bildhauers Johannes Boese: ein säulenförmiger Aufbau, fast sechs Meter hoch, von der bronzenen Porträtbüste Eduard Meiers in doppelter Lebensgröße gekrönt. Auf der Vorderseite, ebenfalls in Bronze, die zwei Meter hohe Figur eines Bergmanns und auf den Stufen des Sockels ein Bursche mit Fachzeichnungen.

Julius war von Paris gekommen, um an der Feier teilzunehmen; der ältere Bruder Max war nicht zugegen. Max war es jedoch, der nach einer rebellischen Jugend erfolgreich in die Fußstapfen des Vaters trat.

Das Denkmal in Friedenshütte wurde als »eine Spur des Deutschtums« nach dem Zweiten Weltkrieg abgetragen.⁷ Die Nachkommen von Max Meier bewahren einen Abguß der monumentalen Bronzestatuette des Vaters, die gelegentlich zu Familientagen hervorgeholt wird. Sowohl die Büste als auch ein Photo von Eduard Meier, abgebildet in der Zeitschrift *Stahl und Eisen* kurz nach seinem Tod Anfang Januar 1899, zeigen eine herrische Persönlichkeit, einen Gebieter. In dem autobiographischen *Vater*-Roman erscheint er, in den Augen des Sohnes, meist im Profil, man begegnet ihm nicht direkt, von vorne. »Das Profil sah schon am Schreibtisch [...] ob das Gesicht sich zu ihm wenden würde [...] Ob das Profil je aufsehen würde?« heißt es im Roman.⁸

Meier-Graefe führte als einziger den Doppelnamen, der aus der Verbindung des väterlichen und des mütterlichen Namens besteht. Er vererbte ihn seinem einzigen Kind, dem Sohn Tyll, der 1919 in den Revolutionstagen am Ende des

Ersten Weltkriegs auf die Welt kam. Meier-Graefes Van Gogh-Werk *Vincent* (1921) trägt die gedruckte Widmung »Für meinen Sohn Tyll«, und er fügte in das Exemplar des Sohnes (im Deutschen Literaturarchiv, Marbach a. N.) mit der Hand hinzu:

Wo Du auch hinlaufen magst, mein Jungchen – (möglich, daß Dir der Beruf Deines Alten einmal wie Phantasterei erscheint) an diesem Buch magst Du erkennen, auf welche Dinge es ihm nicht zuletzt ankam. Durch diese Dinge hängt jeder Beruf mit der Kunst zusammen. Suche sie noch besser zu fassen und zu erleben als ich. Das ist für Dich das beste Mittel, Dich als mein Kind zu legitimieren und Deiner Mutter⁹ Freude zu machen. Dein Vater. Berlin Neujahr 1922.

Das ›Jungchen‹ war damals gerade drei Jahre alt und starb im Zweiten Weltkrieg. Es gibt keine Nachkommen des Namens Meier-Graefe. Auch in der Hinsicht ist der berühmt gewordene Name einmalig.

Graefe war der Name der mütterlichen Familie. Der Großvater, Hauptmann Friedrich Graefe, wurde 1791 in Warschau geboren; die Großmutter, geb. Stephan(n), in Martinskirchen bei Torgau. Unter den zahlreichen Nachkommen haben sich zwei der Generation der Mutter hervorgetan, und zwar auf dem Gebiet der Augenheilkunde, die damals begann, sich als selbständige Disziplin Bahn zu brechen: Meier-Graefes Onkel Alfred Graefe (1830-1899) und dessen Vetter Albrecht von Graefe (1822-1870), Sohn des Chirurgen Carl Ferdinand Graefe. Albrecht, der geadelt wurde, war der große Reformator der Augenheilkunde in Deutschland; Alfred war einer der hervorragendsten Chirurgen der Neuzeit auf seinem Gebiet. Er unternahm 1854, wie zuvor sein Vetter Albrecht, eine Studienreise nach Paris, wo 1832 die erste Augenklinik von Julius Sichel gegründet worden war. Er begann als erster Ordinarius in Halle, in Zusammenarbeit mit E. T. Saemisch, mit der Edition des ersten Handbuchs der gesamten Augenheilkunde in sieben Bänden.

Meier-Graefes Mutter Marie Graefe war eines der sieben Geschwister von Alfred. Sie starb an den Folgen der Geburt ihres zweiten Kindes Julius. Dieser und sein fast vier Jahre älterer Bruder Max wurden in dem ungarischen Ort Resicza, heute Rumänien, geboren, wo der Vater Eduard Meier zu Beginn seiner Karriere das dortige staatliche Eisenwerk leitete. Die Söhne wurden auf Wunsch der verstorbenen Mutter von ihrer besten Freundin Clothilde Vitzthum von Eckstädt erzogen, die der Vater in zweiter Ehe heiratete. Ju, wie Julius in der Familie genannt wurde, betrachtete Clothilde als seine Mutter; er stand ihr nahe und war an ihrer Seite, als sie starb. In einem Brief nach dem Tod von Clothilde an seine Cousine Käthe (Katharina Fischer von Ankern, Tochter von Prof. Alfred Graefe), schrieb er kurz nach seiner Rückkehr aus russischer Gefangenschaft folgendes:

Ich hatte vor diesem Augenblick immer große Angst gehabt und nie gedacht, es könne so schön sein. Da ich mir in Sibirien doch einen leichten Klaps geholt

habe, versagten hinterher ein bischen die Nerven und ich bin ein paar Tage elend gewesen, mehr über das, was mit Mama alles schließlich weggegangen ist, als über ihren Tod, den ich mir zu oft in der Gefangenschaft fern von ihr vorgemalt habe in den schwärzesten Farben.¹⁰

Das Vatererlebnis

Mutter Clothilde galt Jus Liebe, doch spielte der Vater eine zentrale Rolle in seinem Leben. Im Beileidsschreiben an seinen Verleger Reinhard Piper über den Verlust von dessen Vater steht ein für Meier-Graefe bezeichnender Satz: »Lassen Sie sich in Ihrem Schmerz sagen, daß Sie beneidenswert lange den Vater besessen haben [...]«. ¹¹ Er hat den seinen mit 31 Jahren verloren. Zwischen dem Münchener Verleger und seinem Hauptautor auf dem Gebiet der Kunst bestand eine freundschaftliche Beziehung. In einem an Piper gerichteten Brief, dem er seinen 1932 bei Fischer erschienenen *Vater*-Roman geschickt hatte, gibt es eine aufschlußreiche Äußerung:

Ich bin Ihnen sehr dankbar für die Aufrichtigkeit. Mir selbst fehlt, da ich lange an dem Dinge [*Der Vater*] gearbeitet hatte, das Urteil, und ich neige eher zur Geringschätzung. Vielleicht schätzen Sie nicht ganz richtig das Problem ein, das von A bis Z der Schatten des Vaters ist und den Jungen bewegt und belastet. Sie haben mich, den Sie kennen, mehr vor Augen, nicht die Gestalt des Romans, eine ganz problematische Gestalt, die sich wortwörtlich mit dem Trauerklos der ich einmal bis zum Tode des Alten gewesen bin, identifiziert. So war ich, darauf können Sie sich verlassen, die Realität steht fest, und vielleicht können auch andere Söhne dieser Generation so gewesen sein. Der Ironiker war vielmehr der Alte, der zu stark war, um unter seinem Übergang vom Künstler zum Materialisten äußerlich schwer zu leiden, aber sich von Skepsis nährte und trotzdem ein ritterlicher Geselle blieb. Ich denke sehr niedrig von meiner Jugend und von meinem ganzen Kreise, auch von dem Pan, der ein aufgelegter Blödsinn war.¹² So darf eine junge Generation nicht auftreten. Das hat mein Vater sehr richtig erkannt.¹³

Die Auseinandersetzung mit dem Vater durchzieht Meier-Graefes Werk. Der *Vater*-Roman krönt alle früheren Versuche, von denen nur einiges veröffentlicht wurde. Sein erster literarischer Versuch – er war damals knapp 25 Jahre alt – ist das unveröffentlichte Stück *Die Magd*, ein Drama in drei Akten, von dem einst ein Typoskript im Besitz der Erben war.¹⁴ Es ist eine verschleierte Auseinandersetzung mit dem Vater, aber nicht vom Sohn aus gesehen. Die Hauptpersonen des Stücks sind ein Minister, eine überragende Persönlichkeit, seine Gattin Laura und ein Maler, Verehrer Lauras, der ihr Porträt malt und es dem Minister verehrt. Um dieses Bildnis dreht sich das Drama, das mit dem Tod

Lauras endet, die Gift schluckt. Das Porträt der Gattin wirkt so stark auf den Minister, daß er es mit einer Decke verhängen läßt; es offenbart ihm die eigenen Schwächen. Der Maler nannte es ›Puritas‹. Am Ende siegt die Kunst, während die Gattin untergeht. Der Minister fleht am Ende des zweiten Aktes das Bild um »Ver-zei-hung!« Eine ironische Tragikomödie. Ironie war in den Augen des Sohnes ein Merkmal des Vaters; später wurde sie die eigene Waffe.

Im *Vater*-Roman schreibt der Sohn statt eines Briefes an den Vater ein Theaterstück. Er bringt es über sich, es dem Vater zu geben: »Wenn es ihn nicht langweile. – Hendrich [der Vater] mit dem Kneifer las den Titel ›Ein Abend bei Excellenz Laura. Drama von XX. Zeit: Gegenwart‹. – ›Von wem denn?‹ – ›Von mir!‹ sagte Karl [der Sohn]. – Der Alte nahm den Kneifer ab. ›Du dachtest? Nu gucke!‹«¹⁵ Der Sohn wich der Reaktion des Vaters aus. Die gefürchtete Ironie ...

›Ein Abend bei Excellenz Laura« gibt es in der Tat in Form einer Novelle; es ist die erste Veröffentlichung von Meier-Graefe schlechthin, die 1892 unter dem durchsichtigen Pseudonym Just Meigrae in *Westermanns illustrierte[n] deutsche[n] Monat-Hefte[n]* erschien. Das Drama *Die Magd* scheint ihn nicht befriedigt zu haben; er gab dem Stoff eine neue, gedrängte Form, wobei sich auch der Inhalt änderte; das Melodramatische fiel weg. Der Minister blieb der alte, während die Gattin, Excellenz Laura, auch hier, nach ihrem Bildnis, ›Puritas‹ genannt wird; am Ende erkennt sie die eigene Situation. Die Novelle schließt mit den Worten: »Die Knie brachen ihr, sie [Laura] sank langsam zur Erde, mit dem Kopfe vor die lederne Tür [des Arbeitszimmers des Ministers, in dem das Bildnis hing]. Trat er heraus, so mußte er ihr auf den Kopf treten.«

Für Ju gab das Schicksal der Mutter, die Trennung der Eltern, den Ausschlag. Er verließ mit ihr das väterliche Haus, ohne mit dem Vater zu brechen. Er zog mit Clothilde nach Berlin, wo sie eine Wohnung teilten; das hinderte ihn nicht, im Kreis der Boheme zu verkehren, aus dem das PAN-Unternehmen hervorging. Hier lernte er auch seine erste Frau Anna Baurath (1875-1963) kennen und heiratete sie im Sommer 1895 in London.

Der Vater beschäftigte ihn nach wie vor. Auch in der nächsten Publikation, seinem ersten Buch, das 1893 auf eigene Kosten bei Fischer erschien, *Nach Norden*, dem er den Untertitel »Eine Episode« gab – eine Episode von über 400 Seiten –, taucht der Schatten des Vaters auf. Hier wird mit väterlicher Ironie eine damals beliebte Nordfahrt geschildert, zu der in Wirklichkeit der Vater den Sohn einlud, nachdem dieser auf die vom Vater vorgezeichnete Laufbahn verzichtet hatte. Im Roman taucht der Vater in der Gestalt des Onkels des Erzählers auf – ein »armer Hüttendirektor«, der nur mißmutig an der »Vergnügungsreise« teilnahm. »Ihr Dichter seid doch beneidenswerte Menschen! Einmal hier, einmal da ...«. Die Kreuzfahrt, die zum guten Teil aus der erquicklich satirischen Wiedergabe der Gespräche der Mitreisenden besteht, ist eine Art Totentanz aller Eitelkeiten, der im Nebel des Nordkaps endet. Eine schweigende Gräfin, eine femme fatale à la Dagny Juell-Przybyszewska, die der Mittelpunkt des

nordischen Künstlerkreises in Berlin war, taucht hier und da auf; dem Onkel kommt nur eine Nebenrolle zu. Die nordische Kaiserreise von Vater und Sohn war gewissermaßen ein Abschluß, als der Vater einsehen mußte, daß der Sohn nicht geschaffen war, ein Techniker zu werden.

Nach dem Abschluß des dreibändigen Werks *Hans von Marées* von 1909-1910 (Katalog, Leben und Briefe), das ihn fünf Jahre in Anspannung nahm und eines seines Hauptwerke wurde, fühlte sich der Kunstschriftsteller in einem Loch, als habe er das Thema Kunst ausgeschöpft – es kam aber ganz anders.

Am 17. September 1910 notierte er in sein Tagebuch: »Heute ist Mama Vitzthum nach Görlitz übersiedelt. Hoffentlich findet die unruhige Seele dort Ruh. Mir geht meine alte Idee, einen Roman über meine Generation zu schreiben, durch den Kopf. Ich fürchte nur, ich kann es nicht, will aber doch dann und wann Ideen dazu niederschreiben.« Es folgen knappe Hinweise aus dem Leben von Vater und Sohn: »Der Held, Heinrich Wille, ist Sohn eines großen Industriellen, eines Menschen von großem Intellekt u großen Herzens und ungezügelter Instinkten.«

Meier-Graefe rastete nie und nimmer. Neben der Arbeit am großen Marées-Werk erschien eine Reihe von Publikationen. Immer wieder der Beweis einer ungeheuren Energie. Zur Zeit der von Meier-Graefe mit dem Piper Verlag noch während des Krieges ins Leben gerufenen Marées-Gesellschaft und den von ihr herausgegebenen Drucken, an denen, laut Vertrag, seine zweite Frau Helene Lienhardt beteiligt war,¹⁶ schrieb diese an Piper: »Momentan schützt uns der große Roman vor Neugründungen. Es ist mir eine gewisse Beruhigung, daß es die Geschichte einer ganzen Generation umfaßt, also ziemlich lang werden muß.«¹⁷ Dies war im Inflationsjahr 1923, als auch der Piper Verlag in Schwierigkeiten geriet.

Es vergingen wiederum sieben Jahre, bis Meier-Graefe seiner alten Freundin Annette Kolb, die die beste Freundin von Helene wurde,¹⁸ Nachrichten über den erwähnten Roman gab: »Der Roman marschiert langsam. Bis jetzt habe ich, glaube ich, noch nichts verschustert. Es ist das schönste Motiv, das Du Dir denken kannst: der Vater. Ich hatte einen, der sehr merkwürdig war. Na, wirst ja sehen. In zwei Jahren, denke ich, wenn ich inzwischen nicht ganz Pleite gehe.«¹⁹ Dieser Termin wurde eingehalten – ein nicht ohne Mühe erreichtes Ziel.

Eine letzte Auseinandersetzung mit dem Thema des Vaters soll nicht übergangen werden, nämlich das Lustspiel *Heinrich der Beglückter* (1917), wohl Meier-Graefes glücklichster Versuch fürs Theater. Auch Hofmannsthal, der damit anfang, die großen Dramen von Sophokles und Calderón für die Bühne zu bearbeiten, kam nach und nach zu der Einsicht, daß die Komödie die höchste Kunst sei. Er behauptete, daß man nach einem Krieg Lustspiele schreiben müsse. Meier-Graefe tat es noch während des Krieges. Er schrieb zur Zeit seiner russischen Gefangenschaft eine Art Komödie, *Der Aufstand*, die er nach seiner Rückkehr aus Sibirien Ende Oktober 1915 überarbeitete und gegen Ende des Jahres im Atelier seines Malerfreundes Leo von König in Berlin vorlas. Der

Verleger Samuel Fischer und Gerhart Hauptmann waren anwesend und letzterer gab »ein paar gute Winke«, worauf Meier-Graefe ein »fiktives Lustspiel« in das Stück einführte.²⁰ Das Stück schließt mit den Zeilen: »Wir sind nicht mehr, was wir gestern gewesen, und werden morgen nicht wie heute sein.«

Doch das einzige richtige Lustspiel, das Meier-Graefe 1917 schrieb, ein Jahr nach dem Tod von Mutter Clothilde, dreht sich wieder um den Vater, der Generaldirektor Heinrich im Stück, der zwischen drei Frauen schwankt: der Gattin Sophie, deren bester Freundin Vera und der Hausdame, Fräulein Emilie. Diese trägt in ihrer derben Art schließlich den Preis davon; der Generaldirektor will das neue Bergwerk »Emmi-Grube« nennen. Das letzte Wort hat jedoch die einstige Geliebte Vera: »Fahre, Mann, fahre! Lebe! Befruchte! Gib dich der Welt, wie du dich uns gegeben! Heinrich der Beglückter.« Vorhang. Das Stück ist geschickt komponiert, wohl mehr eine geistreiche Satire als ein Lustspiel. Von einem Sohn ist nicht die Rede! (Das »unverkäufliche Manuskript« wurde von Felix Bloch Erben, Berlin-Charlottenburg, gedruckt.)

Die eigenen Wege

Meier-Graefe ist viele Umwege gegangen, bis er seinen Weg fand. Seine Studienzeit verlief ebenso chaotisch wie seine Schulzeit, allerdings ohne Ausbrüche aus dem Elternhaus wie einst. Er war, auf Wunsch des Vaters, ein Jahr Volontär in einer Maschinenfabrik in Wetter an der Ruhr, dann für kurze Zeit an der Universität in München, wo er eine Abneigung gegen Korpsstudenten faßte. Anschließend studierte er ein Semester in Zürich, dann in Lüttich, wohin ihn, mehr als die dortige École des Mines, die Nähe zu Paris lockte. Diese nomadenhafte Studienzeit nahm um 1890 ein Ende, als er sich in Berlin niederließ. Er war damals 23 Jahre alt, teilte eine Wohnung mit der Mutter und hörte auf der Universität bei verschiedenen Autoritäten: Herman Grimm für Kunstgeschichte, Psychologie bei Lazarus, Geschichte bei Treitschke, Volkswirtschaft bei Adolph Wagner und beim frisch habilitierten Georg Simmel Philosophie. Zu einem Abschlußexamen kam es nicht; stattdessen fand er Zugang zur Boheme, hat aber Berlin, diese geschäftige, moderne Metropole, sein Leben lang nicht besonders gemocht.

Rückblickend schreibt er in seiner »Autobiographischen Skizze«: »Damals hatte Berlin einige junge Menschen, denen etwas einfiel: Hauptmann und der Kreis der Freien Bühne, Richard Dehmel, Bierbaum, Holz und Schlaf, die Skandinavier, vor allem Strindberg, Edvard Munch, der Pole Przybyczewski. Ich kam in den Kreis und trat namentlich dem eben genannten Polen nahe, dessen moderne Terminologie meinem unreifen Gemüt höllisch imponierte, und wurde mit Munch eng befreundet. Von Landsleuten waren mir namentlich Dehmel und Bierbaum sympathisch. Dehmel seiner Gedichte wegen, Bierbaum wegen seiner Behaglichkeit, die meinem wenig befestigten Inneren wohlthat. [...]

Die Welt Munchs trat in meiner Vorstellung die Nachfolge der Böcklin und Wagner an, für die ich in München geschwärmt hatte, und brachte mich zu meiner ersten Kunstschrift, einer Broschüre über Munch.«²¹

Die Broschüre über Munch, *Das Werk des Edvard Munch* von 1894, ist die erste Publikation über den norwegischen Künstler schlechthin; sie wurde von Stanislaw Przybyszewski herausgegeben und bestand aus vier Beiträgen, außer demjenigen des Herausgebers, jenen von Franz Servaes, Willy Pastor und Julius Meier-Graefe. Der Beitrag des Polen erschien zunächst in der *Neuen Deutschen Rundschau*, Februar 1894, unter dem Titel »Psychischer Naturalismus« und befremdete die Redaktion. Hier wurden auch die drei weiteren Beiträge angekündigt, außer Pastor, dessen Text zuerst die *Frankfurter Zeitung* publizierte, Servaes und Peter Hille, ein Freund Przybyszewskis. Meier-Graefe trat also an dessen Stelle, weshalb, wissen wir nicht. Der Herausgeber scheint den Wechsel nicht bereut zu haben, denn sein Vorwort schließt mit den Worten: »Bei der Herausgabe bin ich durchaus nicht engherzig gewesen. Das Buch sollte keine Lobhudelei für den Künstler werden, keine Reklame in die Welt ausposaunen. Daher kommt es, daß neben meiner Kritik, die unbedingt für Munch eintritt, eine nur bedingte von Franz Servaes ihren Platz gefunden hat, und an die ruhige objektive Darlegung von Willy Pastor sich eine begeisterte Phantasie von Meier-Graefe anreihet, und diese letztere ist vielleicht das lebendigste Zeugnis dafür, in wie hohem Grade die künstlerische That Munchs einen produktiven Geist befruchten kann.« Eine schöne Würdigung für Meier-Graefes ersten kunstschriftstellerischen Versuch. Hier ein Auszug, der Munchs Welt und zugleich Meier-Graefe selbst charakterisiert:

Es ist kein Maler, der das alles und noch viel mehr gemacht hat. Der Mensch, der so etwas schafft, ist nicht für eine kleine halbverweste Kunst geboren, in der er sich behaglich ausstreckt und die auszufüllen, sein höchster Lebenszweck wäre. Ein ungeheurer Willen kam auf die Welt. Er sah sich an, was da war, und fand dass die Malerei die Form wäre, die ihn am wenigsten drücken würde. Er nahm sie, weil er schliesslich doch nicht nackt herumlaufen konnte, und zog sie an, so gut es ging. Die alten morschen Näthe platzten an allen Ecken und Enden, überall sah das Blanke hervor. Er scherte sich den Teufel darum, er war nicht eitel und Kälte gab's für ihn nicht. Er nahm das alte Gewand und dehnte es aus zu einem ungeheuren Organ, das ebenso dichten sollte wie malen und ebenso tönen wie sich's dem Auge bot. Das ging schon, er war der Mann, es zu können; aber freilich das, was früher war, schrumpfte unter den mächtigen Fäusten zu einer Karikatur zusammen, die komisch wirkte, wenn man sie über die Stuhllehne legte und mit den Augen betrachtete, die sich an Bildern gebildet.

Aber das Auge, das sich an Naturkunststückchen und Farbspielereien übersättigt und dem ein enger Naturalismus noch nicht die Seele geblindet, der ruhelose Geist, der vor lauter Empfinderei noch nicht um's Denken gekom-

men, für den war Munch's Kunst der Wutschrei nach Freiheit, den er mühsam zurückgehalten, dem barst der taube Felsen, der ihm bisher die Aussicht versperrt, und an dem er mit winzigem Hammer gehämmert, mit einem Mal auseinander, der fand plötzlich die Kraft, um die ihn die Herde gebracht, zu schaffen wie es ihm passte und schaffend glücklich zu sein.

Ist je über Kunst so geschrieben worden, bevor Meier-Graefe diese Worte für die Neuheit Munchs, für die Freiheit seines Schaffens fand, und ihm im selben Zuge gelingt, das eigene Erlebnis von dieser ergreifenden Schöpfung einzufangen? Bei ihm sind Kunsturteil, wenn wir's der Einfachheit halber so nennen wollen, und Kunsterlebnis untrennbar eins. Mit diesem ersten Text über einen Künstler haben wir die Andeutung von Meier-Graefes eigentümlichem Stil, eine subtile Mischung von Poesie und Phantasie, von Ernst und Humor. Munch fühlte sich von keinem so gut verstanden wie von ihm. Im Antwortschreiben an seinen ›lieben alten‹ Munch vom 23. Juli 1894 weist er »den lächerlichen Dank für die noch lächerlichere Broschüre« zurück: »einst wird kommen der Tag, wo wir Dir ein besseres Werk schenken werden.«²² An Stachu (Przybyszewski) schreibt er zwei Wochen später: »Die Broschüre hat bereits ein wenig geholfen, ich ärgere mich recht, daß ich nicht mehr Zeit zu dem Artikel hatte, finde ihn entsetzlich ungefeilt.«²³ Er übernimmt dennoch einen langen Auszug des Textes von 1894 zehn Jahre später in seine *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (EG): »Um ein Bild, wie sich Munch dem gärenden Berlin bot, zurückzurufen, genügt der Abdruck der folgenden Zeilen aus einer damals unter sorgfältigem Ausschluß der Öffentlichkeit [!] erschienenen Broschüre.«²⁴

Die Vorbereitungen des großen Unternehmens, das er dem Vater gegenüber als ›Tempel‹ bezeichnet, hielten Meier-Graefe, den »Commis voyageur des Pan«, damals in Trab. Eine weitere Passage des Briefes an Munch gibt die Stimmung und den Ton des einstigen Berliner Freundeskreises wieder:

Ich träume sehr oft von Dir und Deinen Bildern; immer wenn mich mal die blödsinnigen geschäftlichen Sorgen einen Augenblick in Ruhe lassen, tritt ein Bild von Dir vor meine sogenannte Seele, ist gar nichts bestimmtes, so eine Munch-Stimmung, in der ich mich gleichsam ausruhe, dann habe ich eine leidenschaftliche Sehnsucht nach Euch, nach Künstlern, es ist ja hier eine Jauche um einen herum, daß man ausspucken möchte. Denke Dir, täglich diesen infamen ekelhaften Geldprotzen nachlaufen, nach jedem elenden tausend Mark Millionen Bücklinge machen, es macht einen ganz elend. Und doch ist es das einzige Mittel, es hilft nichts.

PAN

Meier-Graefe hatte beim Zustandekommen des PAN-Unternehmens, das hier, nach Richard Dehmels Anregung, stets in Lapidarschrift gedruckt wird,²⁵ eine maßgebende, wenn nicht die aktivste Rolle. Um sich davon zu überzeugen, genügt es, in den PAN-Kopierbüchern, die das Deutsche Literaturarchiv (DLA) aufbewahrt, zu blättern. Er hat sich ohne zu rechnen verausgabt, dies, zunächst, nur im übertragenen Sinne. Wie Dehmel in dem bereits zitierten Brief an Henri Albert schreibt:

Meier-Graefe ist zwar ein vorzüglicher Agitator, aber wo es gilt zu organisieren, da verhaspelt er sich in Einem fort in falsche Verbindlichkeiten; und andererseits Bierbaum, der eine organisatorische Anlage wirklich hat, ist wieder ein bischen gar zu gemächlich und man könnte ihm mit leichter Mühe die Sache unter der Hand wegnehmen.

Die Zeitschrift war, nach dem monumentalen Prospekt der Genossenschaft PAN zu urteilen, ein problematisches Vorhaben. Es war ein »umfassendes Organ für Kunst« geplant, dem »geschäftliche Vorteile« fernlagen und das ebenso wenig »dem Geschmacke des grossen Publikums« dienen wollte. Die Herausgabe einer bebilderten Zeitschrift im gründerzeitlichen Format des Prospekts war das Hauptanliegen der ad hoc gegründeten Genossenschaft. Da das Vorhaben »kaum auf der Grundlage buchhändlerischer Unternehmungskraft aufgebaut werden kann«, sah man als einzige Möglichkeit den »Weg genossenschaftlicher Vereinigung der drei hierfür in Betracht kommenden Kreise: der Künstler, der Schriftsteller, der Kunstfreunde«. Der Ausbau auf kulturellem Gebiet wurde offengelassen, in den Satzungen der Genossenschaft nicht näher präzisiert; weitere Unternehmungen »kommen fürs Erste weniger in Betracht, weil sie satzungsgemäß nicht mit den Geldmitteln der Genossenschaft als solcher zu bestreiten sind.« Im Prospekt wird nur ein Beispiel gegeben: »die Veranstaltung nicht öffentlicher, nur Mitgliedern zugänglicher Kunstausstellungen«.

In den verschiedenen PAN-Prospekten wird nirgendwo hervorgehoben, daß es sich um ein deutsches Unternehmen handele, als verstehe sich dies von selbst oder als sei etwas so Anspruchsvolles nur auf internationaler Ebene denkbar. »Flou artistique« würde man auf französisch sagen, als wolle man sich noch nicht festlegen und alle Möglichkeiten offenlassen. Bekanntlich wurde der zu wenig deutsche Charakter der ersten Hefte der Zeitschrift, die ab April 1895 vierteljährlich zu erscheinen begann, zum Zankapfel, was die verantwortliche Redaktion, Otto Julius Bierbaum und Meier-Graefe, noch vor Erscheinen des dritten Heftes zum Rücktritt zwang.²⁶

Es liegt nahe, das PAN-Unternehmen mit der Gründung einer politischen Partei zu vergleichen, nicht nur wegen seiner Widersprüchlichkeit, sondern auch wegen der vagen Formulierung der Absichten, die eine gewisse Freiheit des

Handeln zu gewähren schienen. Bei PAN gab es einen Aufsichtsrat und Aufsichtsräte, die von den Redakteuren eher als ein stattliches Ornament denn als verantwortliche Ratgeber angesehen wurden. Meier-Graefe hielt sich bei diesen internen Widersprüchen nicht auf; er drang auf ein entschiedenes Handeln, alles weitere würde sich ergeben.

Die Verschiedenheit der Meinungen der Hauptbeteiligten, abgesehen von den beiden Redakteuren, der junge Vorsitzende der Genossenschaft Eberhard von Bodenhausen und die drei Museumsdirektoren Alfred Lichtwark, Woldemar von Seidlitz und Wilhelm Bode, können anhand ihrer Korrespondenzen rekonstruiert werden. Hier wird nur auf Meier-Graefes Rolle eingegangen, die für das gesamte Unternehmen aufschlußreich ist. Dabei kann man sich auf seine eigene Darstellung berufen, die er fast drei Jahrzehnte nach den Ereignissen niederschrieb, eine pointiert phantasievolle Erzählung: »Die zweite Pariser Reise«, die in dem Novellen-Band *Geständnisse meines Veters* (1923) erschien.

Die Novelle beginnt mit seiner Begegnung mit Paris: »Die Essenz der Kunst entdeckte ich in Lautrec, einem drolligen Zwerg auf dem Montmartre. Es hätte schlimmer werden können. Der Zwerg wurde mir Paris.«²⁷ In seinem üblichen, mit Ironie durchwirkten Stil gibt er Einzelheiten über seinen Besuch bei Lautrec. In Wirklichkeit wissen wir nichts von einer Zusammenkunft mit dem Künstler. Die Lautrecsche Lithographie *Mademoiselle Marcelle Lender, en buste*, die in Berlin beim Aufsichtsrat auf erheblichen Widerstand, ja auf Empörung stieß, besonders bei dem jüngsten, Eberhard von Bodenhausen, scheint von Henri Albert, bzw. von der PAN-Vertretung in Paris,²⁸ bei dem Künstler erworben oder in Auftrag gegeben worden zu sein; die Auflage wurde in Paris auf teurem Japan-Papier gedruckt, das von Berlin nach Paris geschickt worden war – ein kostspieliges Unternehmen. Die Lithographien waren in den Händen von Drugulin in Leipzig, des Druckers von PAN, bevor Meier-Graefe Mitte Juni 1895 seine Rundreise für PAN im Ausland antrat.²⁹ Die Vorgänge, so wie er sie in der »Zweiten Pariser Reise« schildert, sind erdichtet. »Die erste Pariser Reise« im selben Novellen-Band ist die Schilderung eines Schülererlebnisses des jungen Meier-Graefe, sein Ausbruch aus der gehaßten Schule, der ihn kurz in die französische Hauptstadt führte.

Die homerische Diskussion mit Eberhard (von Bodenhausen) über *Mademoiselle Lender, en buste*, mit Temperament und Witz vorgetragen, bildet den Mittelpunkt der »Zweiten Pariser Reise«; sie hätte, so der Autor, auch »Berliner Reise« heißen können. Doch gibt es im Lauf der erhitzten Diskussion einen Moment wie diesen:

Eberhard war das edelste Exemplar seiner Gattung, im kleinen Finger besser als ich. Ich sage das nicht, um ihn schlecht zu machen. Er hatte verteuftelt Unrecht in dieser Sache. Er war sogar hanebüchen blind in dieser Sache. Trotzdem besser. Meine Richtigkeiten kamen nicht aus demselben guten Boden wie seine Irrtümer. Sie wuchsen wie Unkraut.³⁰

Und etwas weiter:

Er sagte noch allerlei über den Ernst der deutschen Kulturprobleme und die saure Arbeit und daß Pan nicht nur den bockfüßigen Gott, sondern auch das All, den Kosmos bedeute. – Und in vier Wochen werde die Generalversammlung stattfinden.³¹

Die ersten Elemente einer sozial-kritischen Analyse der Kunst finden wir in Meier-Graefes Begleittext zur Mappe *Edvard Munch – Acht Radierungen*, der sogenannten »Meier-Graefe-Mappe«,³² die er 1895, zur Zeit als PAN zu erscheinen begann, zu Selbstkosten herausgab. Die durch und durch ironische Betrachtung ist sowohl durch Ton und Stil als auch durch die darin vertretenen Ansichten bemerkenswert.

Meier-Graefe geht hiervon aus: »Der Schooss [sic], aus dem heute der Künstler entspringt, ist nicht mehr das Ideal seiner Zeit, sondern der Protest gegen sie. Und die Masse ist sich schuldig, gegen diese Leute Front zu machen. Es gibt keinen ausgeprägteren kommunistischen Zug als die gemeinsame Wut gegen das Genie.«³³ Die zweite These lautet:

Wer heute Interesse für Kunst hat, wird Künstler, und fängt an zu produzieren. Und das ist ganz in der Ordnung. Genussmittel sind heute überflüssig, die Kräfte werden zum produzieren gebraucht; man muss produzieren. Und dies Gesetz, das soziale Ideal, muss die Kunst ruinieren. Daher haben wir heute nur Künstler und kein Publikum.³⁴

Er findet, wie so oft, sprechende Metaphern für seine Anschauungen:

Wenn einer auf den Meeresgrund hinabtaucht und dabei eine echte Perlmuschel findet, so hat er Glück; aber ungeheuerlich wäre, wenn er beim zweiten Mal den Deckel zu derselben Muschel fände.

Der Künstler ist heutzutage nichts Wunderbares mehr. Wir machen Künstler, wie wir alles machen. Jede Saison weht einen hierher oder dorthin – einen echten Künstler mit grossen Fähigkeiten. Aber der Deckel dazu, der Zufall, dass dieser Mensch sein kongruentes Supplement findet, das ebenso passiv wirkt wie er aktiv arbeitet, ist phänomen.³⁵

Nüchtern ausgedrückt: Künstler und Publikum stehen einander fremd gegenüber. Der gesamte Text, der die Meier-Graefe-Mappe begleitet, ist, offen oder latent, ein Gespräch mit der »verehrungswürdigen Volkesstimme«; da wo sie direkt angesprochen wird, wird sie geduzt:

Der wahre Künstler ringt sich eben durch.
Nein, Unsinn, liebe Volkesstimme, Blech! [...]

Nein, liebe Volkesstimme, Du musst Deinen Standpunkt nicht verkennen; Du hast recht, dass Du die Leute hungern lässt, die nichts haben; aber mehr würde ich nicht zu beweisen versuchen.

Dahingegen hast Du Recht mit Deinem Sprichwort vom Unkraut. Es ist merkwürdig, dass manche Leute nicht tot zu kriegen sind. Mag's gehen, wie's will, es finden sich immer im entscheidenden Moment wie vom Himmel gefallen ein paar neugierige Nichtsthuer, die zufällig ins Atelier schneien; und noch merkwürdiger, sie finden Geschmack an den Säckelchen oder thun wenigstens so, und nehmen sich etwas mit.

Diesen Zeitgenossen ist dies Werk gewidmet.³⁶

Dies ist zweifellos der Ton der literarischen Boheme. Doch mehr noch als an Berlin denkt man an den unnachahmlichen Wiener Peter Altenberg, der es zur wohlverdienten Berühmtheit, aber nie zu Geld brachte, obwohl er von den besten Zeitgenossen verehrt wurde. Meier-Graefe darf zu ihnen gerechnet werden; auch er ist einmalig in der intimen Mischung von humoriger Ironie und kindlichem Ernst.

Die Munch-Mappe wurde im PAN angezeigt, dessen erstes Heft im April 1895 erschien. Die acht Radierungen sollten als Ganzes vertrieben werden, um dem Künstler Ansehen zu verschaffen. Die Auswahl der Blätter war darauf ausgerichtet – für den Kenner »ein wenig verwässert«.³⁷ Es war aber nicht leicht, die 55 Exemplare der Mappe an den Mann zu bringen. Kurz bevor Meier-Graefe Berlin verließ, um nach Paris überzusiedeln, machte er Harry Graf Kessler folgendes Angebot: »Ich habe noch 3 gute Japanexemplare meiner Munch-Mappe. Wollen Sie eins nehmen oder sich ansehen kommen, ich gebe es Ihnen um zu räumen für 80 statt 100, die gewöhnliche 40 statt 50. Ich reise in 8 Tagen, bin sehr beschäftigt«.³⁸

Eberhard von Bodenhausen, Kesslers Kamerad, den Meier-Graefe als liebenswürdigen, aristokratischen Menschen verehrte, hatte bereits Ende 1894 ein paar Drucke von Munch erhalten. Er nahm dessen Druckgraphik mit Begeisterung auf, empfand sie als sein eigenstes Gebiet und versuchte sich für den norwegischen Künstler einzusetzen. Meier-Graefe widmete ihm die Munch-Mappe: »Meinem Freunde Freiherrn Eberhard von Bodenhausen«, datiert Berlin, den 4. Juni 1895, zur Zeit des Erscheinens des zweiten PAN-Heftes.

Die Umstände, unter denen es zu dieser Widmung kam, sind nicht uninteressant. Meier-Graefe hatte sich über eine »saugemeine« Behandlung der Genossenschaft PAN von einem gewissen Szczepanski in *Velhagen & Klasings Monatsheften*, Juni 1895, derartig geärgert, daß es zu einer »Pistolensforderung« kam. Daraufhin wandte er sich an Bodenhausen: »Durch einen taktvollen Menschen wie Sie läßt sich die Sache vielleicht auch beilegen, ohne dass wir zurückzucken müssen.«³⁹ Dies traf ein, worauf Meier-Graefe dem um ein Jahr jüngeren Freund die Munch-Mappe verehrte:

Die Mappe als bescheidenes Geschenk für die famose Art, mit der Sie sich des Freundschaftsdienstes entledigt, für den ich Ihnen heute nochmals herzlich danke. Erlauben Sie mir, Ihnen das noch bescheidenere Textbuch zur Erinnerung an den Tag zu widmen, Sie werden darin ungefähr genau das Gegenteil von alledem finden, was Sie (und Dehmel neuerdings) meinen – also paßt es vortrefflich!⁴⁰

In Wirklichkeit wollte Meier-Graefe den Freund zum eigenen Ideal bekehren. Ein Brief an Bodenhausen vom 10. 5. 1894 ist in der Hinsicht aufschlußreich und entspricht dem im Begleittext der Munch-Mappe entwickelten Gedankengang. Bodenhausen hatte dem fast auf den Tag um ein Jahr älteren Meier-Graefe eine kleine Dichtung von sich selbst zur Beurteilung geschickt, worauf dieser reagierte:

Sagen Sie mir nur eins, warum wollen Sie durchaus produzieren? Es ist ja trotz dieses opus möglich, daß Genie hinter Ihnen steckt, aber warum wollen Sie's zum Schaffen verwenden, denken Sie vielleicht, daß zum Genießen weniger Genie gehört [...] Heute produziert alles, jeder der mal geliebt, gehungert, genossen, gelitten hat schreibt und *publiert*; die Leute verwechseln das Sympathische ihres Schicksals oder Persönlichkeit mit dem Künstlerischen, das damit gar nichts zu thun hat. Es liegt etwas Subalternes in dieser Auchdicherei [...].

Und weiter: »Sie sind der geborene Mann für eine Sache wie unseren Pan, das vornehme Genre unseres Journals findet in Ihnen den denkbar besten Repräsentanten; wir wollen auch alle, daß Sie der Vorsitzende unseres Aufsichtsrates werden. [...]« Er betont: »jener wirklich geheime Aufsichtsratsvorsitzende«. ⁴¹

Der 27jährige Bodenhausen wurde in der Tat, gegen den ausdrücklichen Rat des eigenen Vaters, Vorsitzender der Genossenschaft PAN, während Meier-Graefe und Otto Julius Bierbaum die Redaktion der Zeitschrift übernahmen. Es ist eine tragische Ironie, daß kurz darauf gerade dieser edle Freund den wohl folgenreichsten Bruch in Meier-Graefes Leben verursachte – eine Verletzung, die er nie ganz überwunden hat.

Nachdem das erste Heft des PAN erschienen war, drückte der Vorsitzende der Genossenschaft dem rührigen Redakteur seine Freude aus:

Großer Tag! Ganz ohne Größenwahn! Aber denken Sie heute vor einem Jahr! Ich möchte es Ihnen nur noch einmal sagen, was Sie schon wissen, daß ohne diesen und jenen von uns der PAN *anders* geworden wäre, ohne *Sie* aber *nichts* und das muß ein herrliches Gefühl für Sie sein und als derjenige der neben Ihnen das brennendste Interesse dieser herrlich werdenden Sache entgegengebracht bin ich vielleicht der, der am tiefsten versteht, was Sie heute an Freude an Genugthuung erfüllen muß, und das wollte ich Ihnen noch sagen.⁴²

Bodenhausens Begeisterung war von kurzer Dauer. Wie anders der Ton und der Inhalt des langen Schreibens (16 Seiten!) des »gehorsamen Sohnes« (so die Unterschrift) an seinen Vater über die Entwicklung des PAN.⁴³ Bodenhausens Brief zeugt von keinem geringen Selbstbewußtsein, verbunden mit Verantwortungsgefühl, moralischen Ansprüchen und dem Mangel jeglichen Humors. Die internationale Ausrichtung der ersten PAN-Hefte war dem Vorsitzenden, wie auch anderen Mitgliedern der Genossenschaft, nicht genehm. Bodenhausen, der Munchs Graphik bejaht hatte, behauptet dem Vater gegenüber, daß

hier zwei deutsche Redakteure [Bierbaum und Meier-Graefe] die ganz äußerlich gewordene, in vorliegendem Fall noch mangelhafte Technik eines Neufranzosen uns als den Gipfel der Kunst hinhalten

wollten. Gemeint ist die bewußte Lithographie von Toulouse-Lautrec, ein besonders reizvoller Druck des Künstlers. In Bodenhausens Brief an den Vater – Meier-Graefe hätte niemals seinem Vater so schreiben können – heißt es weiter: »Ich erklärte damals sofort Meier-Graefe gegenüber, dieses Blatt werde zum Stein werden, über den einer von uns beiden fallen müsse.« Genau das traf ein. Als das dritte PAN-Heft mit der eingebundenen Lithographie von Toulouse-Lautrec Oktober 1895 erschien, waren die beiden Redakteure bereits zurückgetreten. Der französische Kritiker Arsène Alexandre hatte auf Wunsch Lautrecs einen Begleittext geschrieben, der in deutscher Übertragung im PAN gebracht wurde. Derselbe Arsène Alexandre wurde zwei Jahrzehnte später, zu Anfang des Ersten Weltkriegs, Meier-Graefes erbitterter Feind, er, der in Deutschland als »Französling« beschimpft wurde. Dies hatte Folgen, die Meier-Graefes Leben und seine Wirkung in Frankreich bis zum Schluß beeinträchtigten.

Schon zu Lebzeiten von Toulouse-Lautrec, der 1901 mit 37 Jahren starb, befanden sich die ersten bedeutenden Sammler seines graphischen Werks in Deutschland. 1906 zeigte die Kunsthalle Bremen eine Ausstellung von fast 300 druckgraphischen Arbeiten des Künstlers aus Bremer Besitz. »Nie zuvor«, schreibt die Bremer Konservatorin Anne Röver-Kann, »weder in Frankreich, noch weniger im Ausland, war das graphische Werk, das heute den Ruhm und die Popularität des Künstlers ausmacht, in dieser Geschlossenheit und Qualität gezeigt worden.«⁴⁴ Gemeint waren vor allem zwei Sammlungen, jene von H.H. Meier (1845-1914) und die von Alfred Walter von Heymel (1878-1914), dem Meier-Graefe nahestand und von dem er beeinflusst wurde. Meier-Graefes Bewunderung für Lautrec nahm mit den Jahren ab; wo ihn einst das Modern-Aktuelle, das Pariserische an Lautrecs Schaffen begeistert hatte, urteilte er später strenger im Vergleich zu Degas. So in seiner Besprechung von Gotthard Jedlickas Publikation über den Künstler, die bei Bruno Cassirer erschien und von einer »überaus interessanten Vorführung der Lautrecschen Graphik in den angegliederten Ausstellungsräumen der Derfflingerstrasse« begleitet wurde:

Dem Stil jener Kohle-Zeichnungen [des alten Degas], die um die Wende des Jahrhunderts entstanden, kann man sich nicht entziehen. Neben dem schweigsamen Ernst solcher Zeugnisse wird Lautrecs gesprächige Illustration Kleinkunst. Seine in jedem Zug sympathische Menschlichkeit führte ihn zu einer Aktualität, deren Grenzen sich heute schon bemerkbar machen.⁴⁵

Im selben Artikel kommt Meier-Graefe auch auf »Marcelle Lender mit dem Kopfputz« zu sprechen, die bei Bruno Cassirer ausgestellt war:

eine der schönsten Lithos, dessen Auflage mir Lautrec im Jahre 95 für die Zeitschrift PAN schenkte [wieder die bewußte ›Erdichtung‹!] und die damals von meinen PAN-Kollegen für so unmoralisch und verwerflich gehalten wurde, dass O.J. Bierbaum und ich nach den ebenso erbitterten wie komischen Kämpfen genötigt wurden, den Vorsitz der vielversprechenden Genossenschaft Pan niederzulegen. Ich will verschweigen, wer damals alles von den Koryphäen der Kunst gegen den Lautrec stimmte. Als ich mich darauf erbost nach Paris zurückzog und dem intellektuellen Urheber unserer Entthronung begegnete [Toulouse-Lautrec], erklärte dieser die Wendung für das grösste Glück meines Daseins und hatte recht. Doch dachte Lautrec dabei weniger an meine zukünftige Entwicklung unter dem Einfluss der französischen Kunst, als an einen soeben am Pariser Himmel aufgegangenen neuen Stern des Café chantant, den ich kennen lernen würde, das schönste Weib der Erde. Er werde mich sofort zu ihr bringen, und ich würde ihm dafür die Füße küssen. Wir gingen in ihr Hotel. Das schönste Weib der Erde war eine Wienerin von übertriebenem Umfang und seltener Blödigkeit. Sie sang irgendwo auf dem Montmartre Schnadahüpfel und riss die Pariser mit den ungewohnten süddeutschen Tonfolgen und mit ihrer Einfalt hin [...] Nachher hat er nach ihr die farbige Lithographie gemacht, die unter dem Titel La Viennoise bei Pellet herauskam; eine adorable Sache.

Se non è vero ...

In Wirklichkeit war die Situation mit PAN komplexer, als die übliche Zuspitzung auf das Lautrec-Blatt zu verstehen gibt. Meier-Graefe, der pragmatisch dachte, war im Laufe seiner Rundreise für PAN im Sommer 1895 zu der Einsicht gekommen, daß ein Kunst-Salon die »notwendige zweite Hälfte« des Blattes sei, daß nur die Verbindung von Journal und Salon das Unternehmen lebensfähig mache.⁴⁶ Dafür hätte jedoch ein Paragraph der Genossenschaft geändert werden müssen...

Meier-Graefes Reise führte ihn zunächst nach Paris, dann nach London, schließlich nach Brüssel – auf die geplanten Etappen in Glasgow, Amsterdam und Antwerpen mußte verzichtet werden, da des Reisenden draufgängerisches Verhalten mit Erwerbungen und Kontakten Berlin beunruhigte. Meier-Graefes Reiseberichte sprechen für sich. Am 27. Juni schreibt er an Bodenhausen aus Paris:

[...] nur so viel, daß Paris unseren Salon [als existiere er bereits] sehr eingehend befruchten wird mit Sachen erster Güte. Fest gekauft habe ich bisher nur Zinn von Charpentier und ein paar Manet'sche Radierungen; abgemacht einen unendlichen Haufen schöner Sachen. Herrgott, wissen Sie, alles außer Paris ist Schweinerei.

Am 4. Juli, wiederum aus Paris: » ... unser Salon wird fürstlich [...] Ich zwingen uns zum handeln, indem ich überall abschließe [...] Meine Reise ist durchschlaggebend für unsere Salonidee, ich stehe wie ein rocher de bronze⁴⁷ dafür. Alles andere ist Unsinn.« Am 8. Juli aus London informiert er Bodenhausen, daß er in Paris für ca. 4000 frs gekauft und damit die Möglichkeit gewonnen habe, für das Zwanzigfache Sachen in Kommission zu bekommen; doch habe er kein Geld mehr. »Das Geld liegt hier – und in Brüssel, wohin ich nachher gehe – auf der Straße. Wir müssen die Sachen haben für unseren Salon, sonst wird es nichts. Das Beste in Europa.« Am 15. Juli, nochmals aus London: »Ich habe bei meiner Reise zunächst gar nicht so sehr ein glänzendes Kaufgeschäft im Auge gehabt, sondern die Equipierung unseres Salons.« Schließlich am 20. Juli 95, vermutlich aus Brüssel:

[...] kommt jetzt der Salon nicht zustande, so können wir einpacken. Meine Reise hat mir Schritt für Schritt bestätigt – nur mit dem Salon sind wir möglich, nur, nur, nur! [...] ich bin für strenge raffinierte Einfachheit. Tapeten, Stoffe, Gläser, Möbel, Lampen alles bringe ich in Modellen mit, das schönste, was hier gemacht wird. Unser fester Bilderfundus ist klein aber gut und von allem etwas – dazu sehr gute Bücher, sehr gute Plakate, kurz alles.

Dann ist auch von der ausgegebenen Summe und der Verrechnung für die geplante Einrichtung und Beleuchtung die Rede. Dieser mißt Meier-Graefe großen Wert bei, und zwar in Anlehnung an das, was er bei Bing in Paris gesehen hat. Immer wieder die typische Verbindung von Begeisterung, praktischem Sinn und auch von Leichtsinn, da der Salon in Wirklichkeit noch gar nicht existierte.

In London erhielt er Lichtwarks Würdigung der ersten beiden PAN-Hefte.⁴⁸ Dieser bestand auf einem deutschen Kunstblatt. »Die Internationalität halte ich für ein Unheil. Davon haben wir genug [...] Dem Ausland zu imponieren, ist nur durch Deutsches möglich.« Meier-Graefe ging auf die Argumente des Leiters der Hamburger Kunsthalle ein und zeigte sich konzilient: »Wir können viel mehr nationale Sachen bringen, wir wollen es, Sie werden uns helfen, sie zu finden [...]«. Er hielt aber den Grundsatz, der die Bedeutung des Auslands für die deutsche Kunst negieren wollte, für unmöglich und rechtfertigte seinen Standpunkt folgendermaßen:

Nun sagen Sie sehr richtig, daß eine internationale Redaktion ein Ding der Unmöglichkeit ist. Das gebe ich zu, sofern Sie den ökonomischen Standpunkt

meinen, weil ein so weitverzweigter Apparat sehr viel Geld kostet. Deshalb habe ich von Anfang an den Salon gedacht [...] Um über das Ausland informiert zu bleiben, muß man Leute zu Vertretern haben, die man zahlt, man muß reisen, die Künstler gewinnt man nicht ohne Kosten auf die Dauer, aber wenn man zugleich ihre Sachen verkauft oder wenigstens ausstellt, werden sie leicht zugänglich. Und nun die Möglichkeit, Material zu bekommen, es zu übersehen, das ist ohne einen Salon so gut wie unmöglich, oder man wird von unrentablen Transportkosten aufgefressen. Der Salon ist also keine Erweiterung, sondern es ist die notwendige zweite Hälfte, ohne die die erste verkümmert.⁴⁹

Lichtwark war von der Notwendigkeit eines Salons, um den PAN wirtschaftlich zu stützen, nicht zu überzeugen. Zu solch einem Unternehmen gehöre ein erfahrener Geschäftsmann und außerdem Zeit und Kraft, es durchzuführen. Meier-Graefe ließ sich nicht entmutigen. Kurz nach der Rückkehr von seiner Rundreise, ein durchschlagender Erfolg in seinen Augen, kam es zu einem Treffen mit dem Vater in Berlin, worüber er Bodenhausen berichtet:

Ich habe nun gestern bewogen durch die Notwendigkeit das Kapital [für den Salon] zu bekommen, mit meinem Vater, der hier war, eine Versöhnung angebahnt – ich war mit ihm wie ich Ihnen vielleicht mal erzählt, lange Zeit auseinander und dieser Umstand hat mir viel von Wirksamkeit genommen, die ich sonst zu Gunsten Pans hätte entfalten können. Mein Vater ist mir entgegengekommen und ich habe ihm sofort die Sache auseinandergesetzt. Mein Vater hat sich mir gegenüber engagiert uns die 30 000 Mark zu schaffen unter acceptablen Bedingungen. Dies Engagement ist allerdings nicht bindend. Es versichert mich nur der größten Mühe die sich mein Vater geben wird und ich bin sehr genau über seinen Einfluß orientiert, den er auf seine Leute ausübt. Er will es mit Huldshinsky machen.⁵⁰ Abgesehen vom Geld selbst wäre diese Quelle uns insofern von Nutzen, als wir dadurch die Berliner Judenschaft, die sich uns gegenüber bisher hostile verhält und ohne die wir auf die Dauer nicht auskommen können, zu Freunden bekommen. Nach meiner Erwägung der Sachlage schafft uns mein Vater, wenn wir das Lokal haben, das Geld mit Bestimmtheit, er bedeutet in der Industrie ungefähr das, was Bode in der Kunst und kann was er will.⁵¹

Meier-Graefe geht ferner in seinem Brief darauf ein, wie er sich die Zukunft von PAN und die eigene Tätigkeit denke:

Aber gewisse Dinge muß es geben, elementare Ansichten, an die nicht gerüttelt werden kann. Man darf sich gar nicht mehr erst darum streiten, ob eine Kunst national oder nicht national sein muß; die Kunst mit irgend welchen anderen Augen als denen des Künstlers ansehen, mögen es nun sentiments